الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الرابعة والأربعون ، العدد 529 أيار 2015

المدير المسؤول
د. حسين جمعة

رئيس التحرير
مالك صقور

هيئة التحرير

أ. أيمن الحسن
أ. خالد أبو خالد
د. طالب عمران
د. عاطف البطرس
د. عبد الله الشاهر
د. ماجدة حمود
أ. محمد رجب رجب

أمين سر هيئة التحرير
منير الرفاعي

الإخراج الفني: وفاء الساطي

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

المراسلات باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ـ بين النرجسية والغرور ورم الأنا .... مالك صقور 5

ب / دراسات

1 التمعني من التفسير إلى المغزى .... محمد راتب الحلاق......11

2 ـ الظواهر اللغوية في شعر المدينة في الشعر الليبي المعاصر ....

د. يوسف أبو القاسم الرحيبي قرمش 19

3 ـ تجليات الوطن في شعر إدريس جمّاع .... د. محمد محجوب محمد عبد المجيد 51

4 ـ الاستلاب وأضاليل الإيديولوجيا عند أحمد حيدر .... صالح سميا...............61

5 ـ ما هو الإدراك النقدي لحقيقة (الرمز) في النص الشعري.................... د. رحيم هادي الشمخي...67

ج ـ أسماء في الذاكرة :

ـ ناي الفرات **الشاعر محمد الفراتي** .... عبد الفتاح قلعه جي 73

د/ الإبداع :

1/ الشعر :

1 ـ الجلاء فخر العرب .... د. حسين جمعة............81

2 ـ أسير إلى غير معنى .... أيمن إبراهيم معروف 83

3 ـ وذات خريف .... محمد الحسن.............86

4 ـ نيرفانا .... علاء زريفة................93

5 ـ فراشة الوقت .... علي جمعة الكعود 96

6 ـ أبي .... صالح محمود سلمان 98

7 ـ فُكّي القيود .... سليمان السلمان 103

8 ـ المدينة والغراب وأنا.. رولا عبد الحميد.........105

2 ـ القصة:

1 ـ في الجنة لا توجد قبور .... حسام الدين خضور 109

2 ـ في علبة الكرتون .... أيمن الحسن.............113

3 ـ الضفيرة .... خلف محمد الخلف المجدمي ...116
4 ـ في غرفة الانتظار .... عدنان محمد 121
5 ـ حقاً.. نحن المساكين .... محمود حسن..........126

هـ ـ حوار العدد:

ـ مع د. سليم بركات .... محمد الشبلاق........... 131

و ـ شخصية العدد:

ـ رحلة في حياة كوليت الخوري وأدبها .... عيسى فتوح............... 137

ي ـ قراءات نقدية:

1 ـ ساق البامبو... سلام مراد 143
2 ـ آلية السرد في رواية "أنين القصب" للروائي حسن حميد ....د. ياسين فاعور 148
3 ـ تعددية الأصوات والرؤى في القصة القصيرة.................................. عوض الأحمد 163
4 ـ للبياض البعيد.. في صيرورته الباكية .... محي الدين محمد 170

ي ـ وإلى لقاء:

ـ الثقافة العربية وتحديات المستقبل .... د. عبد الله الشاهر....... 183

بين النرجسية والغـــــــرور وورم الأنـــــــا

مالك صقور

تقول الحكاية:

إن رجلاً وجد مرآة على شاطئ البحر، وعندما التقطها ونظر فيها، رأى وجهاً يشبه أباه في شبابه. ابتسم الرجل، فابتسمت له صورته المعكوسة في قطعة الزجاج. فما كان منه إلا أن قطّب حاجبيه، فعَبَسَ (والده)؛ كرّر الحركة مرةً في إثر مرّة. فعرف أن هذه اللُقيّة ذات قيمة كبيرة، وأنها اكتشاف هام. فحملها إلى البيت، ووضعها في مكان، لتراها زوجته، وانتظر ردَّ فعلها.

جاءت الزوجة، ونظرت في المرآة، فجّن جنونها. وصاحت: من هي صاحبة هذا الوجه القبيح؟ فقال الزوج: ابتسمي، فابتسم الوجه القبيح، ثم عبَسَتْ، فعبس الوجه. فأدركت الزوجة أن هذا الوجه هو وجهها.

هذه الحكاية، كانت درساً من دروس القراءة في مناهج مدارسنا الابتدائية في خمسينات القرن الماضي، يتحدث عن (المرآة) التي اخترعها الفينيقيون على الساحل السوري.

* * *

أسطورة أخرى، عن المرآة، هي قصة (نرسيس).

نرسيس ذاك الشاب الجميل المسكين الذي قضى عشقاً لصورته. (عكس المرآة التي رأت وجهها في مرآة الفينيقيين).

أقول: نرسيس المسكين، لأنه مات، وهو لا يعلم أنه كان يعشق وجهه. وكما أوجزت حكاية (المرآة الأولى)، سأوجز قصة (نرسيس) بتصرف:

تقول الأسطورة: كان يا ما كان.. كان في بلاد اليونان، حوريّة، وكل حورية حسناء، كما تقول الأسطورة، والحكايات. وكانتْ تدعى (إيكو)*. كانت هذه الحورية الحسناء، تحب الغابات، فتقضي أغلب وقتها في الغابة، برفقة (ديانا)؛ ولما كان لا يخلو امرؤ من عيب، فإنّ عيب الحسناء الحورية (إيكو) الوحيد هو الثرثرة. فهي ثرثارة بامتياز، تحب الكلام في كل شيء. وذات يوم ألهَتْ بثرثرتها إحدى ربات الجمال التي تبحث عن زوجها، الذي يلهو بين الحوريات. طالت ثرثرة (إيكو)، حتى تمكنت الحوريات من الهرب. فعاقبتها ربة الجمال هذه، عقوبة شديدة وقاسية. إذ لجمتْ لسانها ومنعتها من الكلام.. إلا أنها سمحت لها بترديد آخر الكلام فقط.

وفيما كان (نرسيس) الفتى الجميل يصطاد في الغابة، رآته (إيكو)، فوقعت حالاً في حبه. لكنها، لا تستطيع أن تبوح له بحبها، كونها لا تستطيع الكلام، ولسانها قد لجمته أو عقدته ربة الجمال. فتبعته مثل ظله. وعندما أحسَّ نرسيس أن أحداً ما يتبعه، صرخ: "من هناك"؟ فردّدتْ إيكو: "هناك، هناك، هناك". تلفت نرسيس، كي يرى صاحبة الصوت، فلم يرَ أحداً. فقال: "تعالَ"! فردّدت إيكو: "تعال، تعال، تعال". بحث نرسيس عن صاحبة الصوت، فلم يجد أحداً. فكر، ثم فكر، ولم يفهم شيئاً، مما يجري حوله، فقال: "تعالَ لنكن معاً".

فردّدت الحورية إيكو: "معاً، معاً، معاً". وأسرعتْ باتجاهه، حتى لحقتْ به، وحاولت أن تعانقه. فصدّها نرسيس بجلافة وابتعد عنها قائلاً: "لا تلمسيني، أفضلُ الموت على أن أكون لك". فردّدت إيكو: "لك، لك، لك". وفرّتْ هاربةً من حضرته يقتلها الخجل. وخافت أن يراها أحد، وهي في هذا الموقف الصعب، إذ كادت الخيبة تميتها، والخجل يقتلها من صدِّ نرسيس لها بهذا الشكل، فهربت بعيداً، واختبأتْ في الكهوف، وفي الوديان، وبين الجبال، متواريةً عن الأنظار من الخجل الذي يَسكنَها، والعار الذي لحق بها. لكن، بقي صوتها يردّد آخر كلمة تسمعها.

* إيكو: تعني الصدى.

مرّت الأيام، ولم تنسَ إيكو ما فعله نرسيس، فابتهلت متوسّلة، أن يقع نرسيس في عشقٍ يقضي عليه. كما قضى عشقه عليها. وأن لا يكون له خلاص من هذا العشق. واستجابت لها رَبَّةُ الانتقام.

وذات يوم، عطش نرسيس، الفتى الجميل، وهو في الغابة. فراح يبحث عن ينبوع ماء. وفجأة، وقع على نبع ماء صافٍ، كدمعة الديك، ولمّا همّ بالشرب. رأى وجهاً جميلاً جداً في الماء. فمَدّ يده، فاهتزّتْ المياه، واختفى الوجه. بعد قليل، رقدتْ المياه، وعادت صافية كالمرآة، فرأى الوجه ذاته، فوقع في غرام هذا الوجه الذي يقابله من تحت الماء. لكن، كلما مدّ يدّه، هرب الوجه منه. فقبع عند رأس النبع ينتظر صاحب هذا الوجه. ولم يستطع المغادرة، فأقام طويلاً يتغزل عاشقاً هذا الوجه من تحت الماء، الذي هو وجهه، ولم تعدْ له رغبة في الطعام، ولا النوم، وبقي مرابضاً عند النبع. ولما أعياه الانتظار والتعب، صرخ: "أيها الجميل، لماذا تعذبني؟، لقد وقع في عشقي حوريات الغابة كلهن. أما أنت، لماذا تهرب مني؟ دعني ألمسك!!".

لكن هيهات، كلما مدّ يده إلى المياه، هرب الوجه الجميل واختفى. وكلّما راقت المياه، رجع الوجه. وهكذا، طال الانتظار، وتكررت المحاولة، بلا نهاية. حتى أصيب نرسيس بالهزال، فتلاشى، ومات عند النبع.

حزنت حوريات الغابة عليه. وأردن أن يجهزّن له جنازة تليق به، لكنهن لم يعثرن عليه. بل وجدنَ مكانه زهرة رائعة الجمال تدعى (نرسيس): (النرجس)...

***

وهكذا، تحول الفتى الجميل نرسيس إلى نرجس، ومنه إلى (النرجسية). إذن، نرسيس صاحب الوجه الجميل، لا ذنب له، لأنّ قبيلة طويلة عريضة، تنسب إليه، وذلك، بعد اطلاع علماء النفس على قصته، وجعل علماء النفس (النرجسية) مصطلحاً يُطلق على كل مغرور تيّاه، معجب بنفسه، حتى، ولو لم يكن وجهه جميلاً، كما نرسيس.

أصبح النرجسيون كثرة في هذه الأيام. خاصة، بين المثقفين، أو مدعّي الثقافة. وهم، لا يعلمون أنهم مغرورون، نتيجة تضخم (الأنا)، حتى الورم. عافانا اللّه، وعافاكم.

وإذا كان نرسيس صاحب الأسطورة جميلاً، ووقع في عشق صورته، وهو لا يعلم، فإن نرجسيي هذه الأيام، ليسوا بجمال نرسيس، لا شكلاً ولا مضموناً. لكن الغرور، وتضخم الأنا، حتى الورم، زيّن لهم صورتهم، عن ذواتهم، فكاد الغرور يقتلهم.

وأقلّ ما يقال في الغرور: إنه عقدة النقص. فما إن يمتلك الغرور واحدهم، حتى يسد عليه النوافذ، ويستبد في رأيه، ويرى في ما يفعله، أو يكتبه، هو الكمال بعينه، فلا يقبل نقداً ما، مهما كان موضوعياً. والأنكى من ذلك أنه يرى في فعله هو الصحيح، مع أنه هو (الغلط) بعينه، فلم يعد، يرى، ولا يسمع، ولا يقنع إلا برأيه.

وهكذا، يتحول الغرور، إلى مرض، مرض حب الذات، وتضخم الأنا المفرطة، وهنا، ما عاد ينفع الأطباء النفسيون، مع مرضه وغروره، وورمه.

ويا للأسف، وكما قلت، هؤلاء (النرجسيون) موجودون، من غير أن يسمعوا بقصة (نرسيس وأسطورته)؛ موجودون، ولا يعرفون أنهم مغرورون، وما عليهم، إلا أن ينظروا جيداً، في المرآة، عساهم أن يروا، ما رأته المرأة عندما رأت وجهها للمرة الأولى، عليهم أن ينظروا إلى المرآة جيداً، لأن الينابيع الصافية، غادرت وهربت مع نرجس الأول. والآن توفرت المرايا، فلينظروا، ويتمعنوا جيداً ليس في وجوههم فحسب، بل في أفعالهم. شرط أن لا يكسروا المرايا.

***

قديماً قال أبو الطيب العظيم:

أُعِيـذُها نظـراتٍ منـك صـادقةً   أنْ تحسبَ الشحَّم فيمن شحمه ورمُ

ومـا انتفـاع أَخـي الـدُّنيا بنـاظره   إذا استوت عِنـدهُ الأنـوار والظُّلَـمُ

❖ ملاحظة: كلمة إيكو: echo: [ĕḰō] تعني: الصدى.

***

دراسات

1 التمعني من التفسير إلى المغزى .... محمـــــــد راتـــــب الحـــــلاق

2 ـ الظواهر اللغوية في شعر المدينة في الشعر الليبي المعاصر ...د. يوسف أبو القاسم الرحيبي قـرمش

3 ـ تجليات الوطن في شعر إدريس جمّاع........................ د. محمد محجوب محمد عبـد المجيـد

4 ـ الاستلاب وأضاليل الإيديولوجيا عند أحمد حيدر....... صـــــــــالح سميـــــــــــا

5 ـ ما هو الإدراك النقدي لحقيقة (الرمز) في النص الشعري د. رحــــيم هــــادي الشـــــمخي

دراسات..

الـــــتمعني مــــن التفسير إلى المغزى

□ محمد راتب الحلاق

أضع مقالتي هذه، المتعلقة بالتمعني، بتصرف القارئ، وكلي أمل أن تجد من يختلف معها، أو من يعارضها، لأن الرأي يتكامل مع الرأي الآخر، أو يناقضه ويظهر تهافته، أو يثريه ويغنيه ويسد الثغرات والفجوات فيه؛ وقد دربت نفسي على الاحتفاء بالرأي الآخر ما استطعت، لأنني من المؤمنين بنسبية الحقيقة ما دام الأمر متعلقاً بعالم الإنسان والعلوم الإنسانية.

وقد يكون من اللغو التذكير بأن اللغة من أهم وسائط التواصل بين الناس؛ والتواصل بواسطة اللغة يفترض مرسلاً ومستقبلاً ورسالة وقناة اتصال. وحتى يكون التواصل فعالاً وناجحاً لابد أن تكون الرسالة واضحة ومحددة، متحاشية مصادر التلوث والتشويش أياً كانت، بحيث يفهم المستقبل المعنى الذي قصده المرسل بالضبط، دون أي تأويل؛ أي لابد من أن ينجح المرسل في إنشاء رسالة نقية، توظف المشتركات اللغوية والمعرفية والقيمية التي تواطأ عليها المجتمع الذي ترسل فيه الرسالة، لأن تلك المشتركات المستقرة والمتعارف عليها إذا وظفت باقتدار في الرسالة يجنبها اللبس والغموض وتعدد القراءات...

وهذا ما ينبغي أن يحدث في الأحاديث العادية وفي النصوص غير الأدبية. يقول (**جان كوهن**) في كتاب (**بنية اللغة الشعرية**): "يستطيع كل واحد أن يقول ما يشاء، شريطة أن يفهمه المخاطب. إن اللغة تواصل،

ويستحيل أن نوصل شيئاً إذا لم يكن الخطاب مفهوماً. ينبغي للخطاب أن يكون قابلاً للفهم، تلك هي البديهية الأساسية لقواعد الكلام؛ والقواعد ما وجدت إلا لتحقيق ذلك. وقابلية الفهم تؤخذ على أساس

أن المعنى الذي يقدمه الكلام يجب أن يكون قابلاً للإدراك من قبل المتلقي، ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة، وإنما لابد من أن يكون تفكيك الرسالة (**القول/ الكلام**) ممكناً.

وكلام (**جان كوهن**) ينطبق على الأقوال والنصوص غير الأدبية انطباقاً مباشراً وكاملاً.. أما الأقوال والنصوص الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، فالأمر ليس بهذه البساطة، ذلك أن من طبيعة هذه النصوص أن تكون حمالة أوجه، وملتبسة، ويشوبها الغموض... وهذا أحد وجوه الاختلاف الذي قد تلقاه هذه المقالة مع بعض النقاد، ولا سيما الألسنين منهم، الذين يتعاملون مع النصوص كافة تعاملاً واحداً، دون تمييز النص الأدبي من سواه.

والنص الأدبي ليس ملكاً لأحد من دون الآخرين، بما في ذلك منتجه بعد أن يوقع عليه ويتبناه ويدفع به إلى النشر. والمعنى الذي قصده (**منتج النص**) لم يعد مهماً، إنه أحد المعاني الممكنة والمحتملة، لا أكثر ولا أقل. والصفة الأساس لهذا النمط من النصوص أنه قابل للتداول، والقراءة بعد القراءة. والقارئ، أياً كان، أحد أصحاب الحق في هذا التداول، وفي قراءة النص قراءة شخصية لإنتاج المعنى الخاص به، والسعي إلى الوصول إلى قراءة القراءة (إن صحت العبارة)، مما يقتضي الاطلاع على شغل الآخرين وقراءاتهم، بقصد إنجاز قراءة مختلفة، على أساس أن كل قراءة جديدة لابد أن تنطلق من التعارض، والتجاوز، والاختلاف مع تلك القراءات السابقة، لأن قراءة التماثل، والتشابه، والتطابق... قراءة نافلة، وغير مسوّغة ولا تستند إلى أية شرعية أو مصداقية، ولا تعدو أن تكون من الهذر واللغو والتراكم الملفوظي.

وهدف أية قراءة يتمثل في إنتاج المعنى، أو بالأحرى إعادة إنتاجه بما يتناسب مع قدرات القارئ واستعداداته وما حصله من معرفة وخبرة. والمعنى حسب (**عبد القاهر الجرجاني**) في (**دلائل الإعجاز**) معنيان، أو ضربان: ضرب يستدل عليه بدلالة اللفظ وحده؛ وضرب ثان لا تصل إلى غرضه (مدلوله) بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى المعنى... (دلائل الإعجاز ـ ص 251).

ومعنى المعنى هذا قد يكون عاماً، يمكن الوصول إليه من قبل جملة من القراء المؤهلين تأهيلاً خاصاً (لغوياً ومعرفياً وفنياً...)، فيصلون إلى ما يسمى بفحوى الخطاب تارة، وما بين الأسطر تارة، ومقتضى الحال تارة... إلى غير ذلك من المصطلحات. وقد يكون معنى المعنى شخصياً محضاً، يصل إليه القارئ الفرد، بحكم ما حصله من ثقافة خاصة، وما مرّ به من خبرات شخصية.

ومن البديهي أن القراءة، وإنتاج المعنى، ومعنى المعنى... لا يتم إلا بالاشتغال على نص معين، فما زالت القراءة عالة على النصوص، ولاسيما النصوص الأدبية ولم تستطع إلى الآن أن تنتج نصها المستقل، القائم بذاته، والذي يمكن أن ينهض نداً لأي نص آخر وموازياً له... كما فعلت بعض المعارف الإنسانية، حين استقلت، وصنعت علماً ذا هوية خاصة، له مناهجه وله موضوعه... أما القراءة، فمع سبقها التاريخي، بقيت تابعة، وستبقى كذلك، ما دامت تتنطع لخدمة نصوص أخرى، عبر الشرح والتفسير والتأويل المنضبط برغبة السائد من الثقافات والقيم... ولا تذهب أبعد من ذلك، ما دامت لم تَعِ بعد أن فعل النقد فعل تفلسف، من حقه أن يبني رؤية للوجود.. وللأسف فإن هذا لم يحدث إلا في حالات نادرة، اعتاد الدارسون أن يخرجوا نصوصها من دائرة النقد ليضعوها على تخوم الفلسفة.

وإذا كنت لست بوارد المماهاة بين النقد والفلسفة، إلا أنني أود أن أشير إلى ضرورة ارتقاء النقد الأدبي إلى مستوى الفكر الناقد الذي يتقاطع مع الفلسفة، ولن يستطيع أن يصل إلى ذلك إلا حين يشتغل على نصوصه، أي حين يقرأ القراءة ذاتها. فقراءة القراءة، هذه العملية المتعدية، هي التي تنتج النص النقدي. وإلى أن يتحقق ذلك، وما أظنه سيتحقق قريباً في الخطاب النقدي العربي، فإنني سأتعامل في هذه المقالة مع (القراءة) حسب المفهوم المتداول في النصوص النقدية السائدة.

ومع ذلك، فإن القراءة قراءات، فهناك القراءة المستسلمة المطمئنة إلى صدق المكتوب وثبوته وحقيقته المطلقة.. مما يجعل القراءة تتحول إلى تلاوة، وتتحول التلاوة، من ثم، إلى طقس تعبدي في حالة تلاوة النص الديني، وشبه تعبدي عند تلاوة نصوص المشهورين من الشعراء والكتاب والباحثين. وهناك القراءة الكسولة، التي تتخفف من عبء الدخول في حوار مع منتج النص على أرضية النص وفي فضائه، بسبب تواضع القارئ معرفياً، أو بسبب الانضباع أمام شهرة منتج النص، أو بسبب استقالة العقل نتيجة الانتماء الأيديولوجي الذي يعد مساءلة النص هرطقة وانحرافاً.

وهناك القراءة المركبة، التي تتميز بأنها ترفع القارئ إلى مرتبة الندية مع منتج النص، يحاوره... ويساجله.. ويرد نصه إلى أصوله ومنطلقاته العميقة. وهذه القراءة مسلحة بالأدوات المعرفية والفنية الضرورية، مما يمكنها من اختراق النص الذي يحصن نفسه عادة بالشغل الفني، كما يمكنها من تفكيك النص (ليس بالمفهوم الديريدي ضرورة ـ نسبة إلى ديريدا).

ولابد من الاعتراف بأن بعض هذه القراءات (المركبة) يصل إلى درجات قصوى من الاستبداد في التعامل مع النصوص التي تشتغل عليها، وأقصد بالقراءة المستبدة (أو العنيفة... أو القاسية) حالتين: الحالة التي تذهب فيها إلى آفاق أبعد من طاقات النص ومن إمكاناته الكامنة فيه، وتحمّله فوق ما يحتمل، وتقوله ما لا يستطيع أن يقوله...

والحالة الثانية، على النقيض من ذلك تماماً، حين تحرم النص من إمكاناته، وتنزل به إلى الحضيض، وتحبسه في قفص أيديولوجيتها أو مزاجها أو مصالحها... مستخدمة أدواتها في الهدم والتحطيم والتقويض هذه المرة.

وهذه القراءة، بوجهيها، تضمر سوء استخدام للأدوات المتاحة، بقصد الحصول على المتعة التي تجدها بعض النفوس التي تعاني من مركب النقص وسوء التكيف فتتخرط في النفاق والمجاملة الزائفة... أو بعض النفوس العدوانية التي تجد متعتها في تقزيم الآخرين والنيل منهم وتحطيمهم...

ومع ذلك فقد تكون القراءة العنيفة والمستبدة محمودة ومطلوبة، حين تسعى إلى كشف زيف بعض النصوص، وكشف عملية النصب الفني التي تمارسها جوقة المريدين والمستفيدين من النقاد، حين يسوّقون نصوصاً أقل ما يقال فيها أنها تقوم بعملية تدليس باسم الحداثة.. وما بعد الحداثة.. وما إلى ذلك.

- 2 -

التمعني، أو القراءة المركبة، هي جملة القراءات المتتالية التي يمارسها المتلقي في تعامله مع النص، حين يسأل نفسه بعد إنجاز كل قراءة: وماذا بعد؟!، بقصد إرضاء شهوة عارمة عنده، هدفها امتلاك النص والهيمنة عليه.. خصوصاً وأن هذا المتلقي على وعي تام بأنه يتعامل مع كلام لشخص آخر، وهذا الآخر يقوم باستخدام النظام اللغوي بطريقته الشخصية التي تميز من سواه. ولا يتعامل مع النظام اللغوي ذاته، فالمتلقي، والحالة هذه، يميز تمييزاً واضحاً بين الكلام (الشخصي) واللغة (العامة)، ويدرك أن النظام اللغوي محدود بينما الكلام غير محدود، ويدرك، كذلك، أنه يدخل في حوار وسجال مع منتج النص من خلال تعامله الشخصي مع اللغة، وأن النص تشكيل لغوي يقترحه منتج النص، أو بالأحرى، يفرضه على اللغة، ليكون اللبوس الذي يرتديه المعنى الذي يود (منتج النص) أن يعبر عنه. وهذا التشكيل اللغوي المقترح يضمر شكلين في آن معاً: شكلاً داخلياً موجوداً بالقوة في ذهن منتج النص في صورة فكرة تبحث عن تجسيد، وشكلاً خارجياً وجد بالفعل، وتجسّد في بنية لغوية متميزة.

والمعروف أن اللغة تتمتع بالمقاومة الشديدة، ولا تسمح للمتكلم أن يقول كل شيء، ولا كل ما يريد قوله، ولا تطاوعه في اتخاذ الشكل الذي كان موجوداً بالقوة في ذهنه، خصوصاً حين تكون الأفكار والرؤى غير مألوفة ومغرقة في الخيال، وحين تكون التجارب غنية؛ ذلك أن منتج النص مقيّد باللغة وقواعدها ونحوها وصرفها وأنماط تعبيرها، ولا يستطيع أن يتحرر من ذلك مهما بلغت قدرته وموهبته.. أقول هذا وفي الذهن قول بعض النقاد الذين يشبهون عملية إنتاج النصوص باللعب بالكلمات، ذلك أننا، حتى وإن قبلنا هذا التشبيه، لا يجوز أن ننسى أن لكل لعبة حدودها وقواعدها وضوابطها وقوانينها... وأن

اللاعبين مضطرون إلى الخضوع لتلك القواعد والقوانين، بل إن اللاعبين الذين يخترقون قواعد اللعبة يعاقبون، وحين يبالغ أحدهم في المخالفة يطرد ويُنفى خارج ساحة اللعب... وهذا ما يواجهه منتجو النصوص أيضاً. مع علم المتلقي بخصوصية النص الأدبي، ولاسيما النص الشعري، الذي يتمتع بحرية لا تتمتع بها النصوص الأخرى، ويحق لها مالا يحق لغيرها، وأن هذا النمط من النصوص يعمل لحسابه الخاص، أي لحساب الشعر والشغل الفني بالدرجة الأولى. أما ما يترتب عن ذلك من معان، وما يصاحب ذلك من خدمة لبعض الأغراض غير الشعرية فإنما يأتي عرضاً، ولا يكون مقصوداً لذاته، لأن أي غرض يقصد لذاته غير الشعر سيكون عبئاً على النص، وغالباً ما يدفع به إلى خارج دنيا الإبداع.

والشعر يبدأ منذ أن تشير البنية اللغوية المقترحة من قبل الشاعر إلى معنى غير متوقع، أو إلى معنى مفاجئ، والجميل غريب دائماً (حسب بودلير)، وهذا ما يسبب اللبس والغموض، أو ما يسمى بأسلوب الشاعر الذي يميل إلى الخروج عن القاعدة (حسب فاليري)، أو على القاعدة (حسب أبي العتاهية) الذي أعلن أنه أكبر من العروض.. شرط أن نعي أن الغموض ليس مطلوباً بحد ذاته، وليس تقنية فنية أو بلاغية ينحاز إليها الشاعر بوعي منه لتحقيق أغراض فنية كما يظن بعض (الشعراء) من أصحاب الصرعات. بل إن الغموض من خواص اللغة التي يجري تصعيدها لتكتسب دلالات خاصة في الشعر (حسب امبسن في كتاب أقانيم الغموض السبعة) أو نتيجة لطبيعة الفكر المركبة والمعقدة، وليس نتيجة ركاكة التفكير وضحالته وتشوشه... كما هي الحال عند بعضهم.

والشعر اختراق للغة المتداولة، وللغة المعجمية، وانزياح بها عن المألوف، عن طريق توليد الصور. لأن اللغة ليست مجرد كلمات وجمل تناسب قدراً من الأشياء التي يكتظ بها العالم الخارجي، وليست قوالب وأشكالاً لسجن الأفكار أو التعبير عنها، وليست مسكناً للوجود (كما ظن هيدغر)، أي ليست مجرد اقتران اسم بمسمى وفق ما يتواطأ عليه قسم من البشر. اللغة اتحاد تصور بصورة (حسب دي سوسير)، مع ما يحمله ذلك من أبعاد نفسية واجتماعية تتجاوز البعد الفيزيائي المحض: (اسم ـ مسمى أو مسمى ـ اسم).

وما من لغة لا تسمح بالعلاقة التي يتطلبها الشعر: (تصور ـ صورة)، والشاعر، في اللغات كافة، هو واهب الصور، عن طريق الاستخدام الطريف والشخصي للغة، وإجبارها على اختراق الدلالات المألوفة والشائعة، أو الشذوذ بها عن المقصود الاعتيادي المبتذل.

ومهمة القراءة المركبة، أو التمعني، تتمثل في وضع اليد على هذا الشذوذ، ثم العمل لاكتشاف علاقات التشابه (أو التنافر) السائدة في النص، واكتشاف الانزياحات التي قام بها المبدع. وعندما تكتمل عملية التمعني نسبياً، أي عندما

يستنفد القارئ طاقاته، يقوم بإنشاء المعنى الخاص به، ويحصل على المتعة الغامرة التي يهبها الشعر، والفن عموماً، للمستحقين، على أساس أن (الشعرية) كما فهمها (فاليري) واضع المصطلح لا تعني جملة القواعد والمبادئ الجمالية الخاصة بالشعر فقط، وإنما توجد الشعرية في كل عمل إبداعي، لغوي أو غير لغوي.

الشعرية تنتج في الشعر، مثلاً، عن الانزياح أو التحويل (أو العدول/ حسب المصطلح العربي القديم) أما في النحت فتحدث عن طريق منح الشكل، بصورة كلية، للحجر الغشيم، وإن كان بعض النقاد، وبعض علماء الجمال، لا يعترفون بمفهوم (الحجر الغشيم)، فالحجر كان حائزاً على شكل قبلي، ثم جاء النحات ليهبه شكلاً بَعْدياً آخر، وهكذا تؤول العملية إلى عملية انزياح وتحويل مرة أخرى.

والنص يجد مصيره في إنشاء المعنى بواسطة القارئ، عن طريق التمعني، الذي يهب النص وجوداً وحياة. وبما أن النص الإبداعي حمال أوجه، فإنه قابل لارتداء حيوات عديدة، والتناسخ في معان متعددة ومتجددة لأن النصوص الإبداعية الجيدة والحقيقية لا تشيخ ولا تهرم، بل هي في شباب دائم ومتجدد مع كل قراءة... فبعض نصوص المتنبي وأبي تمام وسواهما تزاحم زمانياً نصوص الشعراء المعاصرين.

ـ 3 ـ

من المتفق عليه في النقد الحديث والمعاصر أن النص يمنح أطيافاً من المعني، أما المعنى الكلي والمطلق والنهائي فلا وجود له حين يتعلق الأمر بالنصوص الإبداعية الحقيقية، وقصارى جهد القراءة أن تستمر في التمعني، بقصد اكتشاف طبقات جديدة من المعنى الممكن والمحتمل. والمعنى الذي يحصلّه المتلقي عبر عملية التمعني معنى فحسب، أي إنه ليس حقيقياً ولا زائفاً، وليس صادقاً ولا كاذباً... والتمعني لا يدعي شيئاً من هذا أو ذاك، ولا يقدم أية ضمانات بهذا الخصوص، قصاراه أن يتوصل إلى المعنى الشخصي، أي إلى مغزى النص بالنسبة للقارئ، دون أن يلزم أحداً غيره بذلك. ويصل القارئ إلى هذا المغزى عن طريق البحث في كلمات النص وعلاقاتها النحوية والأسلوبية، وفي قصد المؤلف، وفي القرائن، وفي صراع منتج النص مع اللغة المستقرة والمتداولة، وفي إشراطات وجود هذا النص بالصورة التي وجد بها، ولا سيما الإشراطات الاجتماعية والقيمية.

فالمعنى في النص ليس وحيداً أو نهائياً، والاختلاف حوله ليس اختلافاً بين مخطئ ومصيب، وليس ناجماً عن درجة الاقتراب منه أو الابتعاد عنه... لأن مثل تلك الادعاءات يجعل المعنى قابعاً في عالم المثل الأفلاطونية الخالدة والأبدية... في حين أن المعنى يتولد من نص محدد. والمفارقة أن النص حدث تاريخي محدد في حين أن المعنى ليس تاريخياً بالمفهوم ذاته، وإنما هو تاريخي موضوع في السياقات التاريخية المتعددة، لأنه قابل لارتداء سياقات تاريخية لا نهائية، وهذا سر خلود النصوص الغنية.

أما المغزى، أو معنى المعنى، الذي تم تحصيله عبر عملية التمعني فتاريخي بمعنى مختلف، لأنه إسقاط شخصي للمعنى على الحاضر، وفهم للنص من خلال السياق الذي تجري فيه الأحداث الآن وليس من خلال السياق الذي جرت فيه حين تم إنتاج النص، ومن هنا يأتي أحد أهم أسباب الاختلاف في فهم النصوص من جيل لآخر، ومن عصر لآخر، فالمغزى تاريخي لأنه يجعل المعنى آنياً وشخصياً، بغض النظر عن زمن إنتاج النص، والتمعني يعني، من جملة ما يعني، الكشف عن المكبوت، وعن اللامكتوب، وعن اللا مفصح عنه، نتيجة القمع الذي تمارسه السلطات الرقابية المختلفة على اللغة، وعلى الكاتب، وعلى النص.

ويتم الكشف عن ذلك كله من خلال جهد المتلقي... وفي لحظة حدس عبقرية يتم اندماج مفاجئ بين أفق المتلقي والأفق التاريخي العام، مما يؤدي إلى تجلّي المعنى الذي يرجحه هذا المتلقي على شاشة شبكة الدلالات العامة.. ويتم فهم النص، أو بالأحرى الانحياز إلى المعنى الذي يختاره المتلقي، أي الوصول إلى المغزى الشخصي. فالمعنى، ثم المغزى دلالات كامنة في النص يقوم المتلقي، عبر التمعني، بإخراجها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وعندها يتحقق التواصل وإن كان مؤقتاً ونسبياً، لأن النص بانتظار دائم لمتلق جديد ولقراءة مختلفة تنتج مغزى مختلفاً، في سياقات ثقافية وتاريخية مختلفة، أو لم اقل من قبل إن للنص الحقيقي حيوات لا تنفد.

هوامش:

1ـ **التفسير**: شرح يهدف إلى تقديم المعنى وفق مسطرة المعجم، وإلى تحقيق معادلة تكافؤ الدال والمدلول.

والتفسير يناسب النصوص غير الإبداعية، لأن استخدامه في النصوص الإبداعية، كما يفعل بعض مدرسي الأدب، قد حال دون تقديم ما يعتد به فنياً.

2ـ **التأويل**: حسب (محمد الجرجاني صاحب كتاب التعريفات): "صرف اللفظ عن معناه الظاهر القريب إلى معنى يحتمله، مثل قوله تعالى: ﴿ يخرج الحي من الميت﴾ إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد المؤمن من الكافر كان تأويلاً.

فالتفسير قياس، والقياس محاكمة عقلية.. أما التأويل فاجتهاد، ورأي راجح عند شخص معين في وقت معين بناء على معطيات معينة، وهذا الرأي قابل للاستمرار في تبنيه أو العودة عنه، وهو غير ملزم إلا لصاحبه، عكس التفسير الذي يلزم صاحبه والآخرين، بقوة الحجة العقلية.

3ـ **المغزى**: تأويل شخصي غير ملزم للآخرين أيضاً، ويتوقف إنتاجه على قدرة المتلقي، وعلى درجة وعيه القصوى بأفقه الفردي وإمكاناته الشخصية ووعيه بالأفق التاريخي العام.. ذلك أن القراءة التي تنتج المغزى تتعدى النص الشعري وفعالياته الجمالية لتستجيب لهواجس الذات القارئة ورغباتها، ولتعيد كتابة النص (داخل نص حيواتنا/ حسب رولان بارت)، فالنص يستسلم لشهوة التفسير الشخصية ضمن الجدل المحتدم بين أسئلة القارئ وإجابات النص، مما يؤدي إلى التماهي مع النص

حيناً، والتنافر معه والخروج عليه أحياناً. والقارئ، عبر عملية التمعني، التي تنتج المعنى ثم معنى المعنى أو المغزى، لا يخضع لنظرية معينة، أو لمنهج محدد من نظريات التلقي ومناهجه، فعملية التمعني تفرض قوانينها وأعرافها المستمدة من لحظة المواجهة القرائية، عتادها قدرة القارئ وثقافته وخبرته.. فعملية التمعني تخلص لهوية اللحظة وتنتمي إليها أكثر مما تنتمي للمرجعيات التنظيرية... وتفرض تقنيتها وحريتها وإرادتها على المنهج، وتعيد بناءه وفق قوانين لحظتها هي، وتقدم على انتهاك عوالم النص وطبقاته دون أن تنتظر الإذن النظري أو التأشيرة المنهجية، إنها توظف النظريات وآفاقها الإجرائية وتتعالى عنها في آن معاً.

ملحق:

﴿**والتين والزيتون وطور سنين**﴾

التفسير: إن الله يقسم ببعض مخلوقاته.. والتين والزيتون شجرتان معروفتان... وطور سينين مكان معروف.

التأويل: 1ـ التين = دمشق/ الزيتون = القدس / طور سنين = المكان المعروف / وهذا البلد الأمين = مكة المكرمة.

"**المصدر**: نزهة الأنام في محاسن الشام".

2ـ تأويل ـ مغزى ـ قراءة مستبدة (عنيفة):

(**والتين**) أي المعاني الكلية المنتزعة من الجزئيات، التي هي مدركات القلب، شبهها بالتين لكونها غير مادية معقولة صرفة مطابقة لجزئياتها، مقوية للنفس، لذيذة كالتين الذي لا نوى له، بل هو لب كله، مشتمل على حبات كالجزئيات، التي هي في ضمن الكليات، مسمن للبدن، فيه غذائية وتفكه.

(**والزيتون**) أي المعاني الجزئية التي هي مدركات النفس، شبهها بالزيتون لكونها مادية معدة للنفس لإدراك الكليات، كالزيتون الذي له نوى، وهو دابغ لآلات الغذاء منه.

(**وطور سينين**) أي الدماغ، الذي هو معدن الحس والتخيل، المرتفع من أرض البدن كالجبل.

(**وهذا البلد الأمين**) أي القلب الحافظ ما فيه من المعاني الكلية، أو المأمون فساده وفناؤه، لتجرده عن اختلاف الاشتقاق، من الأمانة أو الأمن.

أقسم بما يحصل به قوام الإنسان ووجوده من المعاني الكلية والجزئية، والقلب والنفس، أي المدركين ومدركاتهما، تعظيماً للإنسان، وإظهاراً لشرفه، وتكريماً على أنه خلق الإنسان (في أحسن تقويم)، أي تعديل، من جمع الظلمة والنور فيه، والجمع بين الأضداد، والموافقة بينها، وجعله واسطة بين العالمين جامعاً لهما، وتسوية خلقه وخلقه، وتحسين صورته ومعناه في أعدل مزاج، وأكمل نوع، وأفضل مخلوق..

(المصدر: تفسير القرآن الكريم / محي الدين بن عربي)

□□

دراسات..

الظواهر اللغوية في شعر المدينة في الشعر الليبي المعاصر

□ د. سوف أبو القاسم الرحيبي قرمش*

يستعمل الشاعر اللغة لأنّه يسعى إلى تحقيق التواصل مع الملتقي، أي "يريد أن يُفهم ولكنّه يريد أن يُفهم بطريقةٍ ما. إنّه يهدف إلى إثارة شكلٍ خاصٍ من الفهم عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليليّ الواضح الذي تثيره الرسالة العاديّة"(1)، فغاية الشاعر "إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ في القصيدة، فهو من خلال الألفاظ التي تنتجها اللغة العامة التي يمارس المبدع فيها حياته الاجتماعية يختار معجمه الشعري؛ ليكوّن لغة ثانية خاصة به، فيؤلف بين الألفاظ والعلاقات منشئاً تركيبة لغوية جديدة قائمة على تفجير اللغة، وإيجاد علاقات متشابكة لا تحتكم إلى الوعي أو إلى المنطق الصارم أحياناً، لكنّها ذات أبعاد شعورية ونفسية وطاقات دلالية" (2)، وإنْ وجدت هذه الألفاظ خارج سياق الشعر لا تؤدي إلاّ معناها المعجمي.

أمّا من خلال النص الشعري، فإنّها تكتسب ظلالاً جديدة وتحمل معاني أكبر من معانيها المعجمية الثابتة. لذا "كانت الحاجة في لغة الشعر إلى الإيحاء، وبعض الغموض، والاتكاء على الرمز، فالشعر في مجمله يُعبِّرُ عن طاقة إبداعية مختزنة تأبى الخروج بالنفس الشعري التقليدي، وتصرّ على خروجها بنمط شعري خاص"(3) له طعم آخر ورونق مميز. وفي هذا السياق يعتبر (برترند رسل 1872م - 1970م) أنّ الفلاسفة يستنتجون خواص العالم من خواص اللغة ويُدرِج بين هؤلاء (سيبنوزا 1632 - 1677م) و(هيغل 1770 - 1831م) و(برادلي 1846 - 1924م).

* مدرس الأدب الحديث في كلية الآداب جامعة الجبل الغربي - غريان ليبيا.

فكأن المبدع يستنتج خواص المدينة من خواص لغته الشعرية الخاصة، فيُسقط عليها من ذاته بقدر ما تُسقط على شعره الموجوع ومفرداته المتأوِّهة من ذاتها المتراكمة. في مثل هذه المقاربة يتَّحد روحُ العالم بروح اللغة كما تتحد أشكال المدينة بأشكال اللغة. ولكلّ منهما تراكيبه وقواعده، ولكلّ منهما منطقُه وأحاسيسُه ورؤاه. ويبقى على الشاعر أن يكتشف خواص المدينة أو الأرض أو العالم من خلال ما تتميز به لغتُه الشعرية من خواص، أو من لغة خاصة في قلب اللغة(4).

والذي يهمنا هو هذه اللغة الشعرية والمتميزة التي ظهر بها الشعر الليبي جديداً فـ "الحداثة التي يفهمها الشاعر المعاصر ليست حداثة شعرية وحسب، بل هي مفهوم شامل للمجتمع وهي إعادة النظر في التراث والتاريخ، ونقد الذات وفهم العالم الجديد، إنّه يريد من الشعر أن يحدِّث نفسه إلى أن تتم الحداثة بمعناها الشامل، وما شعر الروّاد إلاّ تبشير بالحداثة أكثر منه تحقيقاً لها، فالجيل الجديد ورث حالة شعرية شرعية، ولم ينشغل بالصراع مع العمود والتقليد ومع القديم، ولا بالصراع مع الدين ومع المقدس"(5)، وبرأيي: إذا كانت الأرض ممهدة أكثر لأن يزرع الجيل الجديد تجربته، ويغاير أكثر، فالجيل اللاحق أكثر جرأة من الجيل الذي قبله لأنّه المناخ بات صالحاً للتجربة، وأصبح أيُّ اقتراحٍ شعري حديث مقبولاً عند البيئة المثقفة إلى حد كبير.

إنّ للغة الشعر دوراً هاماً في بناء القصيدة في الآداب الإنسانية، بل "إنّها أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلّى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة"(6)، تلك العناصر ما زالت تثير جدلاً واسعاً في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها كثيراً من الالتباس. "إذ تعد من مرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتيه الاتصالية والجمالية، أي إنّها تعني بشكل عام قوانين الإبداع الفني، وقد ارتكزت منذ القديم وإلى الآن في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بوساطتها في إنتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الخصوصية"(7) الشعرية.

أولاً ـ اللغة الشعرية في إبداع شعراء المدينة:

إنّ ذاكرة المدينة في النص الشعري الليبي محكومة بلغة مفتوحة على حقل متشعب يقيم عناصره وفق منظور العلاقات بين الأشياء والمسميات، واللغة، فهي لا تنتهي عند حدود واضحة، بل "هي مغامرة في نسيج اللغة وعالم الأشياء والطبيعة. إذ إنّها تخلق في القصيدة علاقة انتماء ووجود يقوم على كتابة المكان والأشياء، ويؤسس لنص شعري تتداخل فيه الظواهر، ويتطلب تفكيكها أكثر من منهج وإجراء، ذلك

لأنّ لغة الشعر في نسجها للعلاقات تتقاطع مع الأبعاد السياسية والقومية، والنفسية والاجتماعية، وإذا كانت لغة عادية ومسميات لأشياء وظواهر واقعية مادية، فإنّها تخفي مصادرها الثقافية، والتاريخية، والنفسية عن طريق علاقات الحضور والغياب، وهي بذلك تكشف عن حقل كثيف من الانزياح والترميز"(8) بالرغم مما يبدو عليها من كونها لغة عادية، وهذه الآلية تثبت عدم انفصال لغة المدينة عن واقعها وتؤكد تقاطعها بأكثر من حقل معرفي، "فكلّ علامةٍ لا تنشد شيئاً من الواقع إلاّ بفعل موقعها في مجموع العلامات، وأي علامة ليست دالاً بفعل علاقة حد بحد مع شيء مقابل فكلّ علامة تتحدد بفعل اختلافها مع العلامات الأخرى"(9)، فنسيج العلاقات بالمدينة لا يتمّ تشكيله خارج اللغة بالرغم من المصادر الواقعية والثقافية لأبعاد المدينة، إذ أنّها علاقة انتماء للوطن.

إنّ للمدينة أثراً بيناً في اللغة الشعرية أيّاً كان هذا الأثر، ولا غرابة في أن يكون الشعر المعاصر في أغلبه نتاجاً واضحاً لما تمور به من أحداث، التي لم يعد الشعر فيها مجرد أبيات تقال لا صلة للواقع بها، بل صار الشعر جزءاً من الواقع كما صار الواقع جزءاً من الشعر ومن غير الممكن تبيان هذا الأمر إلاّ بتفصيل القول فيه من خلال تقسيمه على مستويين اثنين هما: المستوى الصوتي والمستوى المعجمي للوصول إلى رؤيا شاملة حول لغة الشعر في الشعر الليبي المعاصر.

أ ـ المستوى الصوتي(10):

تخضع دراسة الأصوات في الخطاب الشعري لعنصر الذوق، لأنّها لم تصل بعد إلى درجة الدقة والضبط العلميين، ولكنّ تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة يُعطي دلالة معينة، "وقد بدا واضحاً أنّ القيم الصوتية في الإيقاع الشعري، أوسع من الوزن والقافية واشتراطات العروض ومعطياته، وأقرب إلى التشكيل النغمي في الخطاب، وقبله في التشكيلات الحرفية في الكلمة الواحدة، أي في أسلوبية الاختيار بالشكل الذي تؤدي فيه شدة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات، إلى ما يكاد أن يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى"(11). فالشاعر يعمد إلى اللغة بوصفها مخزوناً جماعياً رحباً منه ينتقي مفرداتٍ، كي يحمّل فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، وهنا يبدأ كشف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار أو ذاك ما دام "مبدأ الاختيار أو الانتقاء يمثّل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإنّ القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلاً من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه"(12)، ورصد العلل المضمرة وراء هذا الاختبار أو ذلك.

ولا قيمة للصوت إذا تمّ عزله عن سياقاته الوارد فيها، "وإحصاء الأصوات لا يكفي، بل لابدّ من تجاوز ذلك إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزلها عن السياق الواردة فيه"(13)، وهذا جزءٌ من قضية كبيرة شغلت القدماء والمحدثين، وهي علاقة الصوت بالمعنى، فقد أثارها الخليل بن أحمد وابن جني من بعده في كتابه الخصائص، يقول فيما يخصّ علاقة الصوت بالمعنى: "فأمّا باب قابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع ونهج متألبٌ عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المُعَبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها وذلك أكثر ما نقدره وأضعاف ما نستشعر"(14).

ويشكّل المستوى الصوتي المستوى الأدنى في مستويات اللغة، ووحدته الصوتية لا تقوم بمفردها بإعطاء دلالة، وإنّما تقوم بوظيفة تمييزية تظهر قيمتها في المستوى الأعلى المستوى الصرفي، فالصوتية هي: "نواة منظومة اللغة التي ليس لها معنى بحد ذاتها لكنّها أخذت على عاتقها في منظومة اللغة وظيفة التفريق بين الكلمات والمعاني، وهي الوحدة الأساسية في علم وظائف أصوات اللغة الفونولوجيا"(15). وبما أنّ الظاهرة الصوتية بمفردها لا تشكّل دلالةً فهذا يعني أنّه يمكن إخضاعها للتفسير أو التأويل مع باقي العناصر الأخرى، وهذا ما تشير إليه الدلالة الصوتية، وهي ما تؤديه الأصوات المكونة للكلمة من دور في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة، سواء كانت هذه الأصوات صوامت أو حركات وتسمّى بالعناصر الصوتية الرئيسية التي يشكّل منها مجموع أصوات الكلمة التي ترمز إلى معنى معجمي، كما تتحقق الدلالة الصوتية كذلك من مجموع تأليف كلمات الجملة وطريقة أدائها الصوتي ومظاهر هذا الأداء.

وهذا ما يُعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة(16) ويوضّح عبد الكريم مجاهد مفهوم الدلالة الصوتية بقوله: "تعتمد على تغيير الفونيمات(17)، أي باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ، حتّى يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ لأنّ كلّ فونيم مقابل استبدالي لآخر، فتغييره أو استبداله بغيره لابدّ من أن يعقبه اختلاف في المعنى، كما نقول في العربية: نفر ونفذ، فبمجرد استبدال الراء بالذال يتغير معنى الكلمتين بصورة آلية"(18) ويخلص إلى نتيجة عامة يقول: "وعليه كلّ حرفٍ أو حركةٍ في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلاً استبدالياً، فالحروف في تبدلها ذات وظيفة فونيمية، كذلك الحركات لها دلالة صوتية أي ذات وظيفة فونيمية أقرب إلى وظيفة الحروف في تغيير معاني الكلمات"(19)، فالجانب الصوتيّ في العمل الأدبيّ من أخفى وأخطر الأسرار التي تجعل العمل الشعريّ يرتقي إلى مصاف الأعمال الإبداعية الرفيعة، وذلك إذا

أحسن الشاعر استغلال معطيات الأصوات وتوزيعها وتنويعها، وكان راشد الزبير السنوسي من بين الشعراء الليبيين القلائل الذين أحسنوا توظيف تقنيات وطاقات الأصوات لتلوين نسيج قصائده، حتّى تكون في غاية الجمال والجاذبية، بحيث تترك في النفوس دون رقابة، ذلك التنغيم الذي يفعل فعله في نقل مضمون القصيدة وتوصيل تأثيراتها المطلوبة. يقول في قصيدته (ليلة عراقية):

عَرْبَدَ الشوقُ في الفؤادِ اشتياقَا
وامْتَطَى شهوةً وفكَّ الوثَاقَا
ومَضَى غَيْرَ عابىء بالأعاصير
ولا الليلُ كي يزور العِرَاقَا
يسألُ الضفتين حينَ يُوَافيهِ
نَسيمَاً يُرطّب الاحترَاقَا
يسألُ الشطّ عنْ ليالي (بغدادَ)
وذوبُ التّمور فيها مُرَاقَا(20)

إنّ تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في القصيدة يُعطي دلالة معينة. ويعد النص الذي تتدرج فيه الأصوات على مختلف المستويات بؤرة تكثف سائر خصوصيات الوحدة وتختزلها، وإذا نظرنا إلى البيت الأول نجد أنّ أكثر الأصوات تردداً فيه هي (الفاء والقاف) بالنسبة للأبيات التالية عليه، فعندما يقترب الشاعر من وقفته من الأشياء ذاكراً الأحبة والأماكن، يتردد حرف المد أكثر وهو حرف الإطلاق، وفي البيتين الثالث والرابع (خمس مرات)، بينما يقلّ مرة واحدة عندما ينظر إلى مدينته من بعيد في البيتين الثاني والرابع الشيء الذي يؤكد أنّ المد يعبّر عن غصة الشاعر ولوعته، وهو يتأوه كلّما اقترب أكثر مما يثير أشجانه. ويتفق حرف القاف وهو حرف الروي، وهو موزع بشكل غير منتظم في البيت الأول (ثلاث مرات)، وفي البيتين الثاني والثالث (مرتين)، وفي البيت الرابع (مرة واحدة). مع تميزه بخاصية ينفرد بها وهي ترافق حركتي الضم والشدة بشكل لافت للبصر والسمع (العراق، اشتياق، الوثاق، الاحتراق) وهو يدلّ على المفاجأة التي تُحدث صوتاً ويدل أيضاً على المقاومة(21)، والشاعر هنا يكثف لحظة الوقوف من تأوه وخراب وأطلال، تعكسها الأصوات نفسها، إذا ما أخذنا في الاعتبار أنّ هذه القصيدة نظمها الشاعر إبان الحرب على العراق عام 1990م.

والمد من الأصوات الشفوية المهموسة، وهو يدل على شدة وغلظةٍ يعبران عن جفاف المكان وخلائه(22). ويبرز ذلك بالمقارنة مع حركة النص حيث يلاحظ الفتح بشكل لافت للنظر، حتّى يصل ذروته في البيت الأخير (الشط، بغداد، مراقا) الذي يعد بؤرة هذا الجزء صوتياً، حيث يرد الفتح (سبع عشرة مرة)، ولا يأتي في أواخر الكلمات فقط، بل في أوائلها ووسطها أيضاً فتمثّل تكثيفاً لحالة من الرقة والليونة والجمال. وقد استحضرها الشاعر لتمحو صورة (الدمار) التي تمثّل النقيض لها، وهكذا نكون أمام صورتين متناقضتين صوتياً: الانقباض مقابل الانبساط والامتداد.

ويبدو أنّ ظاهرة الأصوات الخفيّة في شعر علي صدقي عبد القادر تقوم على مفهوم مركزي في المنظومة الدلاليّة الظاهريّة في الشعر. يقول في قصيدته (الشعب والصوت المزهر):

سَيَزهرُ فيكِ يَا (بَنْزَرتْ) صُوتٌ أخضرٌ نَامٍ

أجل يُزهِرُ

فَصوتُ الشعبِ دَوماً أخضرٌ نامٍ

ولَنْ تُجدِي مَسيحَ الزيفِ صُلبانُهُ

وَحَرقُ بَخورِ أعوَانِهْ

ولَنْ يَسطِيعَ خَنقَ نِدائنَا المُزهِرْ

فَقلبُ إلَهِ (أُوروبَا) شَقَقنَاهُ

وَجَدنَا فِيهِ صَبّاراً

وَجدنَا مخلباً للبُومِ، مِنْقَاراً

وَجَدنَا الحِقدَ والنارَ(23)

أبرز الشاعر دور الأصوات في الإيحاء بإخراج المعاني الضمنية إلى السطح، إلاّ أنّها تقلّ في المقاطع الموضوعية والتقريرية، ولكنّها لا تكفّ عن لعب دورها الجمالي والإيحائي باستمرار، ويبدأ الشاعر هذا الجزء بقوله: (سيزهر) فزيادة على تقارب المخارج الموجودة بين السين والزاي، بينهما تماثل قوي، فيحمل الأول البصر، ويحمل الثاني السمع(24)، و"عندما يقع حرف (السين) في أول اللفظة لابدّ أن يشدّ المتكلم على صوته في أثناء التلفظ به، فيمنحه ذلك فعالية انزلاقية تحاكي الأحداث الدالة على التحرّك والمسير والقشر والسمو"(25) ويُحدث تكراره إحساساً بالسير الحثيث مع الإيحاء بالرفق واللين، وهو ما يوحي به حرف السين المهموس حيث "تعني الحروف المهموسة السيولة والسهولة واليسر"(26)، وحرف الزاي له دلالة متقاربة مع حرف السين، "ولمّا كان صوت هذا الحرف يستمد حدَّته من ذبذباته الصوتية العالية فهو إذا لفظ بشيء من الشدَّة أوحى بالاضطراب والتحرّك والاهتزاز. أمّا إذا لفظ مخففاً بعض الشيء، فهو يوحي بالبعثرة والانزلاق"(27)، وينتشر حرفا السين والزاي في هذه الأبيات بشكل غير مكثف، ولكنّه دليل قوي من ناحية الصوت على أكثر الكلمات (سيزهر، مسيح، يسطيع) ويبلغ حرف التكرار قمته في الجملتين الرابعة والسادسة: (مسيح الزيف، يسطيع المزهر) وهو ما يجسّد قمة الدعوة إلى التحرك والنهوض والبناء، ويجسّد الموقف العدائي بين الغرب المتحضر، وبين الشرق البدائي، وامتداداً صوتياً يعبّر عن الرغبة في امتداد النهضة خاصة بعد أن امتد الصراع العربي الغربي فترة طويلة وعانى منه الشرق طويلاً، وهو ما توحيه الجملة الشعرية الرابعة، التي تجسّد استمرار الصراع: (وجدنا مخلباً للبوم)، حيث يبدو الاتساع الصوتي للجملتين الشعريتين اللتين ينتشر فيهما حرف الجيم الذي يعني "الشدة والقوة، والدفء، والمتانة" (28)، والخاء الذي "يوحي بإحساس لمسي مخرش رخو، وبطعم يمجُّه الذوق ورائحة شمية نتنة ، وبإحساس بصري منشاري الشكل، وسمعي مخرِّب للصوت وبمشاعر إنسانية من الاشمئزاز والتقزز"(29)، وكأنّه يحجب

الاتساع الذي يليه والدال على العدائية، تقول فاطمة حيوص(30) في قصيدتها (خمسين عاماً):

قُتِلَ الحَمَامُ
مَنْ خَرَقَ الحُدُودَ
خَمْسِينَ عَامَاً
والبَلفُورَ(31) بالمقَايَضةِ
فوقَ (حيفا) يتبادلُ الَهدية
قُطّاعُ الأرحامِ
ألفُ عينٍ تُرَاقِبِ المَشرقَ
وطنٌ يتسعُ للحلم
للقلمِ
تذكرْ
خمسينَ(32) قادمةٍ بلهبٍ
خمسينَ قادمة
بالجحيمِ
وطيرُ الأبابيلِ(33)

لقد جاء صوت الحاء في هذا النص غنياً ومثمراً للعملية التواصلية، وقد شكّل تكراره ظاهرة مميزة، خاصة في أواخر الجمل الشعرية (الحمام، الحدود، حيفا، الأرحام، الحلم، الجحيم)، فأسهم في البناء الدلالي للنص، للصلة القائمة بينه وبين ما دلّ عليه من معاني صوت الحاء، وهو يدل على "الحرارة، وبأصوات فيها شيء من الحدّة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال"(34). وهو صوت مشدد مفخم عالي النبرة، يوحي بالحرارة وبأصوات فيها شيء من الحدّة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال(35). أو بين الرمز ودلالته في ذهن المتكلم وذهن المخاطب، الذي اعتمد على مبدأ الاختيار، والميل إلى أصوات دون غيرها؛ فانتقى لذلك ألفاظاً تساعد حروفها على التواصل والالتقاء نتيجة انسجام هذه الحروف وتلاؤمها من الناحية الصوتية، وهذا التآلف والتناسق هو الذي يجعل اللفظ سهلاً على اللسان من جهة، وعلى السمع من جهة أخرى، ويبدو أنّ هذا النص قد حقق هذا الهدف، فكانت بنياته منسجمة صوتياً أسهمت في جماليته، الذي جاء في نهايتها بصوت الحاء (حمام، أرحام، جحيم) التي تدعو المخاطب وتناديه ليتقبل الرسالة، وكان هذا المقطع ممدوداً ليعلن عن المشاركة الوجدانية بين المتكلم والمتلقي، ويبدو أنّ صوت الحاء في أواخر النص جاء لتنبيه المتلقي وتوجيه الخطاب إليه للكشف عن العلاقة التي تجمع المتكلم بالمخاطب، وحرف الحاء حرف ذو جرس قوي يأتي للتوكيد على المعنى(36)، والتنبيه والإشارة إلى ما يريده المتكلم، والتفاعل الحيوي والشعور بالمسؤولية.

ويبدو أنّ الصوت لن يؤدي دوره المنوط به إلاّ ضمن سياق تركيبي، على الرغم من أنّ لكلّ كلمة مفردة صوتاً فعلياً يسهم في تحديد دلالتها، فإنّ الكلمة إذا ما رُكّبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجه معنى النص ضمن السياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل. ومن هنا يصبح ما نبه عليه "رينيه وليك" أمراً مهماً. يقول: "لقد حلل اللغويون المحدثون الأصوات

الكامنة على أنّها عناصر أولى ذات دلالة كما أنّ بإمكانهم أن يحللوا أيضاً الوحدات الصوتية المعنوية الأولى، والوحدات النحوية؛ فالجملة مثلاً لا توصف فقط بأنّها نطق مقصور على غرض معين، بل إنّها طراز ترتيب الكلام"(37)، ولا شك بأنّ النص قد ربط بين أصوات هذا النص وبين تراكيبه وبين معانيه.

ب ـ المستوى المعجمي:

يقول يوري لتمان: "رغم كلّ الأهمية التي يكتسبها كلّ مستوى واضح في النص الفني، في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإنّ الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، فكلّ الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (التنظيم على مستوى أجزاء الكلمة) وما فوق الكلمة لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات"(38). وعلى هذا الأساس، فإنّ للمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص على الرغم مما للأصوات والمستويات غير اللغوية من قدرة إيحائية، فإنّ دراسة المعجم تتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها.

تحتاج معرفة الخطاب الشعري إلى القبض على دلالته، ورصد شبكة العلاقات المتداخلة التي تكوّن جمالياته، وتُخفيها عن القارئ، فالدلالة في النص الشعري تبين وتخفى سريعاً "إنّه يومئ ويوحي وينتشر ويلمح، ولكنّه لا يشير، وهذه الحركية بين الخفاء والتجلّي، وبين التجلّي والخفاء، سمة من سمات النّص المفتوح الثري، وهي التي تفعل فعلها في ذهنية القارئ، وتدفعه إلى المقاربة والمجاسدة والإنتاج، وهي فاعلية إحضار الغائب واستنطاق المسكوت عنه، ولتحقّق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة في وعي القارىء، ثم يعثر عليها في الوقت نفسه"(39)، ويأتي ـ هنا ـ دور المعجم الفنّي ليسهم في "استنطاق الدال الذي يسبح في فضاء شاسع، ويخلق فضاءاته الموحية، ولهذا لابدّ من اللجوء إلى التزامني لإيقاف هذا الجامح، للكشف عنه في أنساقه وحقوله الدلالية التي تشعّ منها وتنطلق وتتكسّر الدلالات اللاّنهائية"(40)، وتتشظّى في الآفاق والأبعاد والمستويات، يقول سالم العولكي في قصيدته (زمن آخر):

مِنْ حُزنِ السيده(41)
سَأمرُّ إلَى عَالمٍ يَتهيأُ للعبِ
إلَى شَهقةِ الأَرملةِ
في الشوارع. تنزفُ بالدخانِ
سأمرُّ من بيتِها
إلى قمرٍ تشربُه الغيومُ
كوجهِ قندهاريِّ يَذُوبُ خلفَ الخُرَافةِ
من بَارِهَا التَقي، سأمرُّ
إلى تجاعيدِ الحَصيرِ على خَدّي،
مَمّسُوساً بالَمسَاءِ البَاذخِ
سأمرُّ مِنْ كَأْسِهَا..
يَمشي بِجوَارِنَا حَافِيَاً

إلى شَظَايَا الحَقَائب
قَبْلَ الحصّةِ الأُولَى
مَحَاطًا بِنُورِهَا العِوَاءِ
سأمرُّ مِنْ مُوسِيقَاهَا المُنتخَبَة
إلى أنينِ الرّيح فِي العُلَب الفّارِغَةِ
وانْتِشَاءُ اللّهِ
بَرقّصِ المُدنِ على إيقَاعِ الزلزال
في الليلةِ..
التي مرمرتْني في ثِيَابِهَا
سأمرُّ مِنْ أشرعَةِ سَرِيرِهَا
إلَى نِهَايَةِ التّارِيخِ(42)

يتألف هذا النص الشعري من ثمان وعشرين جملة شعرية، تتوزّع ألفاظها كما يلي تتصدر الأسماء المعرّفة النص، وتليها الأفعال المضارعة. والقراءة الإحصائية تثبت هيمنة الاسم على الفعل والمعرف على النكرة، كما تهيمن الأفعال المضارعة هيمنة تامة، وليس في النص فعل أمر، وذلك ليؤكّد الشاعر أنّ التجربة التي يعانيها يقينية، وأن مصيره حتميّ، ولا أمل له في عودته إلى حياة البادية الأصيلة، خاصة بعد أن أصبحت المدينة هي المهيمنة على المشهد السياسي، والاقتصادي، والثقافي بكلّ مستوياته، ولذلك استخدم هذه الأسماء وهذه الأفعال، ليشير إلى حالة ماضية حاضرة من خلال الوصف والتقرير. ويتشكّل محور النص من معاجم فنيّة متداخلة أهمّها:

ــ المعجم الشعري الأول: الحزن: الحزن، شهقة، أرملة، أنين

ــ المعجم الشعري الثاني: الهجران: شَظَاياَ الحَقَائِبِ، تنزفُ بالدخانِ، الهَائجُ على سلّمِ العِواءِ.

ـ المعجم الشعري الثالث: العزلة والاغتراب: حَافِيَاً، العُلَبِ الفّارِغَةِ، إيقَاعِ الزلزال.

إنّ هذه المعاجم الفنية تصبّ في دلالات العزلة والاغتراب، والحزن، والشقاء والموت وكلّ ما له صلة بهذه الدلالات، وهو محور يهيمن، ويطغى على بنية النص، ولذلك فإنّ مناخاً من الحزن خيّم على معجم الشاعر الفنّي.

ولعل مفردات الشاعر العولكي ترتبط بالاغتراب وبمدينة القاهرة من قريبٍ أو من بعيد ويستخدم أيضاً المفردات التي تعتمد على العناصر الموجودة في الطبيعة وارتباط هذه العناصر بالمدينة ومن مفرداته نرى (الحزن، الشهقة، الدخان، الغيوم، الخرافة، الغيمة، نجمة، أهوائي، غصص، الشموع، الفتون، غربتي، ألقاك، الألم، موعد، اشتهت، لا تخجلي، سكران، موسم الورد، جوع، حرمان)(43). وكل تلك المفردات تؤدي معاني العذاب والاغتراب في المدينة العربية. يقول علي صدقي عبد القادر في قصيدته (وعيد):

فأقْذِفُوا مَا شِئتُم بالطائره
نارُكُمْ فوق بيوتِ (القاهرة)
إنّهَا آلتْ ستَبْقَى صَابره
تتحدّى القاذفاتِ الغَادِره
وهي تَعوي كالكلابِ الدّايره
فَرقَاً مِنْ (بُورَ سعيدَ) الفَائِرَه

سرّ تقدّمْ يا أخِي للمعركةِ(44)

النص يتخذ من مفردة (اقذفوا) مفتاحاً له، فجميع الألفاظ والتراكيب الأخرى، ومن ثمّ الحالة الشعرية تنتج عن هذه المفردة الرئيسة، وتجلّى في النص الذي لم يفقد الثقة بالمحيط وباستمرارية الحياة. وأول ما يلفت الانتباه في النص هو الأفعال التي تقوم بعمل تحويلي جذري من حالة إلى أخرى، فالفعل (اقذفوا) في تركيب (اقذفوا ما شئتم) يشير إلى انتقالٍ حاد من حالة السكون إلى حالة الحركة، ولكنَّ هذه الحركة ليست إيجابية لاقترانها (بالنار)، ذلك أنّ هذه الأخيرة تحرَّكت، فنفضَ الموتَ والفراغ في كلّ مكان، فأصبحت الذات بعد ذلك قادرة على فعل الصراع الإيجابي الموجود عند (القاهرة)، ثم أتى الفعلَ (آلت) لتعميق سابقه (اقذفوا) وارتبط هذا الفعل بالدمار والحرب معاً، تعبيراً عن التحوُّل من مرحلة التلقي إلى مرحلة المقاومة.

ونقف عند المعجم الفني للشاعر علي صدقي عبد القادر في هذا النص وفي غيره، حيث إنّ الشاعر يستخدم المفردات ذات البناء الصوتي الحاد والقاسي التي تتماشى مع التراجعات الحادة والقاسية على عدة صُعدٍ (الانتكاسات الاجتماعية، الهزيمة السياسية، الواقع في مدينته العربية)، كما في (صابرة، الغادرة، بيوت، القاذفات، تتحدى، ينهال، صديد، شدق، مكشّرة ملاغم، المحموم، أمرٌّ تنفث، تلتهمه، تُرِعه، اخنق، أهوي، أمزّقْها، أزج، أكابد ، انهرتُ عجاف، مرير، ساحق، تدبُّ، صفعة، تكوي، المسعور، جرداء، الكسيح، ينشب، قطيعة اجتناب، يدمي، تشهق، إغماء، وحشة، ذئب، هدرة، ينهش، النيوب، تفحُّ أعصر، المهدور تصعير، الصقيع)(45) وهذا المعجم له دلالة المواجهة والمدافعة في ديوان الشاعر. يقول محمد الكيش في قصيدته (بيروت):

رَأيتُ بَيُروتَ تُومضُ بَرْقاً
تَهمِي دَمَاً
والعَوَاصِمُ مُعْتمة
رأيتُهَا وَقَدْ احترقت
صَارَتْ رَمَاداً
احْتَدَم الحُزْنُ والخَوفُ فِيهَا
فانْبَعَثَ مِنْ رمَادِ اليَأْسِ
قُلْتُ:
يَا قهرَ العَوَاصِمَ لَبنِيهَا
ويَا قهرَ العَواصِمَ
مِنْ هذي المَدينةِ الفَانيةِ(46)

لقد اقترنت بيروت عند الشاعر بالدّمار أو الخراب، فعندما قال الشاعر: (تُومضُ بَرْقاً تَهمِي دَمَاً) فذلك يرجع إلى رؤيا قاتمة للمستقبل، وتعممت تلك الرؤيا حتّى على الأشياء الخاصة جداً بالشاعر، وهي (الحزن، والخوف)، إذ وصلت طلائع الانسحاق إليه، ولم يعد للذات سبيل للبحث عن مخلِّص آخر. فالأفعال التي ذكرها (تومض، تهمي، احتدم، انبعث) لدى ارتباطها بالمدينة، فرضت من الناحية النفسية جواً من تعطيل الإرادة، بيد أنّ

وصف ذلك الدّمار اقترب من الوصف الذي اعتدناه للعناصر الخارجية (معتمة، رماد، برق) وكأنّ اليأس قد بدا عنصراً خارجياً عن ذات الشاعر.

ترد مفردات العذاب واليأس والشكوى بكثرة عند الشاعر في ديوانه (سنان القول)، ومن مفرداته في ديوانه السابق وفي قصائده التي تتعلّق بالمدينة العربية طبعاً (عذابي، بأس، جرح ينزف، الأسى، الدمع، حزني، أوهَنُ، الغريق، خاو، الغدر، أكفان، بكاء، الهم، حطام، آهة)(47) ويبدو أنّ السياق السياسي والاجتماعي في المدينة العربية قد شرَّع هذا الوصف وأكسبه حاملاً سياسياً واجتماعياً أصيلاً.

ويبدو من خلال ما سبق أنّ الشعر الليبي المعاصر الخاص بالمدينة العربية التي عانت ولا تزال من حروب ودمار، قد سيطر وبلا منازع على المعجم الشعري، ويصح بعد ذلك أن نطلق عليه تسمية المعجم الحربي الحزين، فلقد وردت كلمة الحرب ومرادفاتها وما يشتقّ من أصلها أو يحيل إلى معناها كثيراً، فهي مفتاح ما حلّ بالمدينة العربية في زمن الحروب ومفتاح أشعارها أيضاً: (الحرب، نار الحرب، سعَّر الحرب، وأسعرها، وأشعل نيرانها، الحروب المعركة، الوقعة، الزلزال، الخطب، الفتنة، الحصار). ويشكّل الموت دعامة أساسية من دعائم المعجم الشعري الليبي في مدينته العربية، وهكذا تردد الأصل الثلاثي (م و ت) وكلّ مشتقاته وصيغه مراراً عديدة (مات، موتوا، ليمت، يموت، أموت، نموت، الموت، ميتاً، لن يموت، لن يموتوا، لم يمت، لم يموتوا، الموتى، الأموات، ما مات، كتائب الموت، راية الموت الكريه الموت)، وإلى جانب الموت استعملت مرادفاته وما يوحي به ويحيل إليه، من مثل (المنيّة المنايا، أمر المنايا، أم المنايا، رسول المنايا، أطراف المنايا، الردى، كأس الردى، غيّ الردى الحِمام، الدم، السفك، الحتف، القبر، والقبور، القبض، الضرب، أفنى) كما تكرر الأصل الثلاثي (قتل) ومشتقاته (قاتل، قتيل، مقتول، المقتل، قتال، يقاتل، إن يقتلوا...) كما تكرر الأصل الثلاثي (قتل) ومشتقاته (قاتل، قتيل، مقتول، المقتل، قتال، يقاتل، إن تقتلوا...) ومثله الأصل الثلاثي (حرق) ومشتقاته (يحرق، حرقاً، الحريق، أحرقوا، أحرقت)، والأصل الثلاثي (هدم) ومشتقاته، والأصل الثلاثي (وقد) ومشتقاته، وإلى جانبها مرادفاتها (يوقدها، تتوقّد، نار الوقد يسعرها بالجحيم، مساعرها، انتقضت)، وكما تكرر الأصل الثلاثي (بكى) ومشتقاته (تبكي، نبكي، الباكي، البكاء، لا بكت، سأبكي، باكية، يبكون، العيون).

ولقد استعملت ألفاظ بعينها في هذه القصيدة أو تلك، وكثرت ألفاظ بعينها في قصائد مدينة دون سواها، وهذا لا ينفي وجود معجم شعري مشترك، فقد كان المشترك بين الشعراء الليبيين وافراً على الدوام، وإنّما يضع بعض الفواصل بين

موقف وآخر. في بعض المفردات المتعلقة بأنواع الأسلحة كالطائرة، المدفع الرشاش، البندقية، القنبلة، وغير ذلك من الأسلحة المستخدمة في الحروب الحديثة التي كانت المدينة العربية ولا تزال تأخذ المقدمة في تجاربها.

ثانياً ـ القيم الأسلوبية(48):

تناول اللسانيون الأسلوب والأسلوبية تحليلاً وتعريفاً، ولعلّ معظمها يتفق على أن الأسلوب طريقة في التعبير واستخدام اللغة، والأسلوبية منهجٌ وصفيّ للنصوص يتكئ على البلاغة ولا يقف عند حدودها، بل يتخطاها ليتخذ طابعاً علمياً له أسسه وقوانينه. وقد تأسست قواعد الأسلوبية على يد أحد تلاميذ (دي سوسير 1857 ـ 1913م) هو (شارل بالي 1865 ـ 1947م)(49) الذي يرى أنّ اللغة "تتكون من نظامٍ لأدوات التعبير التي تتكفّل إبراز الجانب الفكري من الإنسان، وليست مهمة اللغة مقصورةً على الناحية الفكرية وحدها، بل إنّها تعمل أيضاً على نقل الإحساس والعاطفة"(50) فدور الأسلوب يكون في إيصال أمرين اثنين: الفكرة والإحساس وغاية الأسلوبية هنا الكشف عن الخصائص الفنية المميّزة للنص، وربط هذه الخصائص والميزات بالدلالات المترتبة عليها.

تبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز نص عن آخر، أو شاعر عن غيره، من خلال اللغة، التي يظهر من خلالها الميزات الفنية للإبداع، إذ منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقاً من لغته الحاملة له بكلّ بساطة، ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له أيضاً الوقوف على ما في النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة، والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح المتناسق انطلاقاً من مؤسسها شارل بالي "فمنذ سنة 1902م كدنا نجزم مع شارل بالي أنّ علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي.سوسير أصول اللسانيات الحديثة"(51) ووضع قواعدها المبدئية حينها غيّرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإبعادها كلّ ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

ويمكن تحديد المثيرات اللغوية الأساسية ذات القيم الأسلوبية التي سنقف عندها في المحاور التالية: القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة الحياة اليومية، والقيمة الأسلوبية لاستخدام مفردات من لغاتٍ أجنبية، ورمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية.

أ ـ القيمة الأسلوبية لاستخدام لغة الحياة اليومية:

يغاير الشعر المعاصر الشعر الكلاسيكي في مسألة اللغة اختياراً وتركيباً مغايرة شديدة فالشعر المعاصر يميل إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية، منها

ينتقي ألفاظه، وعلى طريقة نظامها في تركيب الجملة والعبارة تسير معانيه أحياناً "فالواقع الاجتماعي وحده هو الذي يمكّنه أن ينشئ نظاماً لغوياً، والجماعة ضرورية. إذا ما كان لها أن توجد هذا النظام الذي يدين بوجوده للاستعمال العام والقبول العام، فالفرد وحده عاجز عن تثبيت قيمة واحدة بنفسه"(52) وفي هذا التوجه اللغوي وأهميته يذهب (ت.س. إليوت) إلى أنّ الشعر يجب ألاّ يبتعد عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها بقوله: "إنّنا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة"(53)، ويوضح إليوت مقصده هذا بقوله: "إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي، وطريقة أسرته، وأصدقائه، وحياته الخاصة لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة"(54). فالإفادة من لغة الحياة اليومية ـ فيما يبدو لي ـ يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي عالجها ويعالجها الشعر المعاصر، حيث تبرز بينها الموضوعات التي تتعلّق بقضايا الإنسان المعاصر، لاسيما تلك التي تنتج عن الغربة، والضياع، والحزن.

وقد شارك الشاعر الليبي رفاقه من شعراء الحداثة العرب التعامل مع هذه المشكلات فنياً، وإن تفرد عنهم بخصوصية ما، تمتُ بصلة مباشرة إلى طبيعة تجربته الخاصة بما فيها من ظلم وقهر، واستبداد، ومقاومة، وحرية، ومؤامرة وعدوان، ولم يكن مناسباً أن يعبّر الشعر المعاصر عن هذه الموضوعات بـ"لغة الكلاسيكيين المنطقيّة والفخمة، ولا بلغة الرومانسيين المغرقة في الذاتية، بل كان من المنطق أن يصطنع لها لغة مناسبة، وقد جاءت هذه اللغة الجديدة"(55) مرتبطة بلغة الحياة اليوميّة، والبيئات العربية.

وليس من الغريب بعد ذلك أن يستخدم الشاعر في عرضه للمدينة العربية اللهجة المصرية أو العراقية، أو اللبنانية، أو غيرها، ولم يقف عند ذلك، فالشاعر الليبي حاول إسقاط ذلك حتى على الحروف التي تختلف في مخارجها بين مدينة وأخرى، وفي الأمثلة التالية سندرك مدى تعمق الشاعر الليبي في مفردات الحياة اليومية في المدينة العربية، يقول راشد الزبير في قصيدته (بغداد):

بغدادُ يمرعُ فيكِ العزّ والشّرفُ
وينحني لكِ إجلالاً ويعترفُ
مِن كلّ ممشوقةٍ ألقتْ على كتفٍ
ظلاً كما باحَ عن مكنونهِ الصّدفُ
تلقاكَ (عيني هلا غالي) فتحسبُهَا
ترنيمةً في سكونِ الليلِ تعزفُ(56)

يدل ويحيل تعبير الشاعر (عيني هلا غالي) إلى أن الأفكار أفكار العامة والأسلوب أسلوبهم في حديثهم بعيداً عن الأسلوب الرصين الجزل الموروث والتقاليد الشعرية التي جرى تداولها في الشعر القديم، وبعيداً عن الألفاظ المعجمية التي درج الخاصة على استعمالها، التي لا تستطيع قدرتهم اللغوية والتخييلية إدراكها.

وتعتبر قصيدة (ليلة) حسن السوسي التي ضمنها عرضاً لحال الناس في المدينة

العربيــة، أو في النمــاذج تعــبيراً عــن هــذا الاتجاه. ولقد كانت الأوزان القصيرة عامة هي السلّم الموسيقي لهذا الشعر، وسأكتفي بإيراد بعض المقاطع منها، يقول:

قَـــدْ ذكـــرتُ بـــبلادِي

والغانيـــاتِ العَـــواطِي

وذكـــرتُ بدمشـــقَ

والمؤنســـاتِ العِبَـــاطِ(57)

ويقول في ذات القصيدة:

عينـــاي مـــنجمُ ســـحرٍ

في غصّـــنِي المَطْمَـــاطِي

قــد عشــتُ أجمــلّ عُمــري

هنـــاكَ في الأغـــواطِ

وجئـــتُ تـــونسَ ســـعيّاً

وراءَ بعـــضِ العِبَـــاطِ(58)

ويقول:

ســـــألتُهَا فَأجَابَـــــتْ

(بـــيروطَ) كانـــتْ مَنَـــاطِي

في جـــيبي كـــلّ غريـــبٍ

ليراتُنَـــــا والفرَاطِـــــي

قَـــدْ طـــارَ كـــلّ رَصِـــيدِي

فلـــذتُ بالاحتيـــاطِي(59)

استخدم الشـاعر (العبـاط) وهـي جمـع مفردها عبيط تعني باللهجة المصرية خفيف الظلّ و(الأغواط) وهي جمع مفردها عبيط، وتعـني الحقـل، الفراطـي، وتعـني باللهجـة العامية اللبنانيـة النقود القليلة، وتعبير (طار الرصيد) يدل على الإفلاس، وهـو مستخدم في اللهجـة المصـرية و(بـيروط) وهنـا تغـير الحـرف الأخـير مـن بـيروت وتغيير التـاء طـاء راجـع إلى الانتشـار الواسـع للغـة الأمازيغيـة الـتي يخلـو منهـا حـرف التـاء في اللـهجات المغاربيـة (الجزائـر، والمغـرب، غـرب ليبيـا، جنـوب تـونس)، وفي ذلـك دلالـة واضـحة علـى الوشائج القوية التي شدّت الشاعر الليبي إلى أبنـاء مدينتـه العربيـة مشـرقية كانـت أم مغربية. يقول علي الفزاني في قصيدته (شهر زاد وأحلام العودة):

هلْ يعودُ النسرُ خفاقَ الجَنَاحِ؟

فوقَ (يافَا) وربُاهَا

هلْ تَرَى ذَاكَ الصَّبَاحَ

غَنِّنَا لَحنَ المِعَادِ

يَا حَبِيبي (كلّو قَدْ يَهُونُ)

فالطغاةُ الغاضبونَ يصنعونَ الموتَ لا يَصنَعُونَ

يا حَبِيبِي (خِذنِي لحَنانَكَ خِذنِي)

(عن الوجودِ وابْعدنِي)

يا حَبِيبي، وكؤوسٌ، وكعابٌ، ولفّاتٌ تُدارُ

هَلْ يَعُودُ النّسرُ خَفاقَ الجَنَاحِ؟(60)

اسـتخدم الشـاعر مفـردات عـدة مـن المدينـة الفلسـطينية والمدينـة المصـرية فقولـه: (كُلّو) أصلها كلّه وقلب الهاء واو والحالة هذه في اللهجة الفلسطينية أمر معروف، وفي ذلـك دلالـة كـبيرة علـى توحّـد الشـاعر مـع مدينتــه الفلســطينية المحتلــة، والمفــردات الأخرى، وهي من اللهجة المصرية، فهي جزء مـن أغنيـة طويلـة للراحلـة أم كلثـوم، وأخـذ الشاعر الجزء الموضوع بين هلالين، والغرض

مــن ذلــك أمــران: الأول أراد الشــاعر أن يخاطب مدينته المحتلة فلم يجد أحسن من هـذا التعبير، الثـاني أراد الشـاعر أن يظهّـر عمـق التقـارب العربـي، وهـذه اللـهجات لم تزده إلاّ قرباً.

ومـن المهم التأكيد على أن استخدام مفردات الحياة اليومية في القصيدة الليبية المعاصرة الأسلوب والتعابير والمفردات، لم تتحقق فيه كلّه، وإنّما اقتصرت ـ في الغالب ـ على أنصار ما نسميه اصطلاحاً بالمدرسة الشعبية من شعراء المدينة العربية منهم علي صدقي عبد القادر وراشد الزبير، وحسن السوسـي وغيرهـم، بينمـا شملـت شـعبية المضمون أغلب شعر المدينة إن لم أقل كلّه، قصـدت بالمضـمون هنـا المعـاني الكليـة أو التوجه والوظيفة الاجتماعية التي انتهى إليها الشعر.

نحـن إذاً مـع واقعيـة جديـدة، واقعيـة يومية تستمد من الحياة الشعبية في المدينة العربية روحها وألفاظها وعباراتها، ولكنها تصهرها في بوتقة الأسلوب الشعري، فالمادة الأولية من المعتاد ولكنّ الصنع من المبدع، وقد رمز الشاعر الليبي لهذا التوجه العام مما له اتصال بلغة الحياة اليومية المتداولة.

ب ـ القيمة الأسلوبية لاستخدام مفردات من لغاتٍ أجنبيّة:

يمثل استخدام الشاعر الليبي لكلمات أجنبية مشهورة في إقامة النص وبناء الدلالة ظاهرة أسلوبية، وهو استخدام يكشف عن حجم ثقافة الشـاعر مـن ناحيـة، وحجـم مشـاركة المـوروث الثقـافي العـالمي في إنتـاج النص المعاصر. وإذا تحدثنا بلغة الإحصاء، فقـد اسـتخدم الفزانـي اللغـة الأجنبيـة في أكثر من ثمانية عشر موقعاً من مجموعته الأولى في قصـائده المتعلقـة بالمدينـة طبعـاً، ونسـجّل علـى هـذا الاسـتخدام الملاحظـة الأسـلوبية التاليـة: ميـل الشـاعر إلى ذكـر المكان وغالباً ما يكون المكان المذكور عاصمة لبلد أجنبي، وهذا يتوافق نفسياً مع تعلّق الشاعر العام بالمكان وتعدد الأماكن التي ارتحل إليها. يقول في قصيدته (فارس الحزن):

أوّاهٌ يا مدينَتِي البَعيدة
الأقوياءُ عبرَ حانةِ الوُجُودِ
هُم الأُلَى لَهُم مَخَالبٌ
ولعبةُ الثّعَالبِ
هُم الرّمَاةِ (بالدُّولار)
بحثتُ في (مدريد) عن إلهٍ
وجدتُه.. فتحتُ بَابَه، وَمَا دخلتُه
لأنّنِي الفَقيرُ بَالِيَ الأَسمَالِ(61)

كـذلك ميـل الشـاعر إلى ذكـر أسماء شخصـيات أجنبيـة، وكـأنّـه يـود إشـراك المذكورين تجربته ومعاناته، أو امتصاص تجاربهم في بناء الدلالة، يقول في القصيدة نفسها:

أَعُودُ يَا (مَدريد) فِي عَشيّه
(لوركا) دِمَاؤُهُ على أقنِعَتِي
قتلتُه أَنَا(62)، بِوَحّشيَتِي
وسرتُ عبرَ (بَرشَلُونَةَ)

لكنّما دِمَاؤُهُ على أَسمَالِي الزنجيّة

حريَتِي الخواءُ والضياعُ

يا فارسَ الأحزانِ، ما الضياعُ(63)

إنّ هذا المقطع، والذي سبقه، يذكراننا بالمقطع الأول من قصيدة لوركا أغنية الحرس المدني الأسباني، وهم يتقدمون نحو مدينة الغجر(64). فوصف لوركا للاستبداد والقتل الممارس في المدينة، لهو كثير الشبه بوصف الفزاني للاستبداد الممارس في المدينة العربية على وجه الخصوص منذ منتصف القرن الماضي، غير أنّ المشهد هنا عربي وهنالك أسباني. وهكذا يظهر أنّ تأثير لوركا في شعر الفزاني كان عميقاً لقاسم الشعور بالاضطهاد أكثر مما هو عليه عند من عاصروه من الشعراء الليبيين بكثير. فهو هنا أوسع وأعمق وأرسخ. وقد امتدّ هذا التأثير إلى ديوانه (قصائد مهاجرة) الصادر عام 1976م. فأثر لوركا في هذا الديوان قد يبدأ من عنوانه، ولكنه موجود بصورة مؤكدة في أفضل قصائده. يقول علي صدقي عبد القادر في قصيدته (القدس منذ زمن):

الغولُ لهُ سَبْعُونَ فَمَاً

لمْ يبقَ جِدَارٌ (بالقدسِ)

لمْ يمضغهُ

لمْ يبقَ حليبٌ في ثديّ

إلاّ حَرّقَهُ

انظرْ مَنْ يضربُ مِسْمَارَ الصَلْبِ

(فيهوذا)(65) الغول، هو الضارب(66)

ويقول في قصيدته (الأفاعي):

أرسلَ الغربُ أَفاعيهِ (بَعمّان) الحبيبةِ

في حقيبةٍ

بُطّنَتْ بالعَنْكَبُوتِ

وفئاتِ البَنْكُنُوتِ

هاتِ لي رشوةً أَمنحْكَ البِلادَ

هاتِ أمنحْكَ حقوقَ الشعبِ أسرارَ الوطنِ

هاتِ (دولاراً) (جنيهات) وخذْ حُريَتِي(67)

بنسقٍ شعري ينتقل بنا الصوت الجماعي في الجزء الموسوم بيهوذا، وهو أيضاً تعبير عن بوادر السقوط والخروج. وهنا يطغى على مشهد المدينة يهوذا الغول الضارب والشاعر يلتمس ذلك الاتجاه للسقوط منذ البداية، وهي إشارة إلى الدسائس والمؤامرات التي كانت لا تفتأ تتكرَّرُ في مدينة عمّان.

ما الذي يريد الشاعر أن يقوله من خلال هذا النموذج الذي أضفى عليه ملامح الإنسان العربي والمدينة العربية؟ يريد أن يقول لنا إنّ: الحكام في مؤامراتهم مع الغرب قد قرروا التآمر على المدينة العربية، وقد استند في نصه الشعري على مفردات أجنبية (يهوذا، دولار جنيه) لخدمة غرضه بعد أن أصبحت القدس محتلة حقيقة واقعة لا يستطيع دفعها بما لديه من وسائل المقاومة والصمود.

ج ـ رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية:

للألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية وقد استكشف شعراء الحداثة في

الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة، فوظّفوها أسلوبياً في مزاوجات تخطتْ حدود الاستعارة إلى مناطق الشعور، "وإذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية، وعلى الخصوص كلمات اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلاّ في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية"(68)، في مزاوجة بين لون ومعنى غائر في ضلوع الذات الشاعرة، وهنا لا نعثر على أية صورة شعرية، وإنما نعثر على عملية تستثير استجابة عاطفية لا يمكن أن تُستثار بطريقة أخرى.

ولشعراء الحداثة الليبيين تجربة توشك أن تكون خاصة في التعامل مع الألوان واستكشاف عالمها الرمزي المشحون بمشاعر عاطفية ذات صلة بالواقع العربي وتجربة الشاعر الخاصة نجد ذلك عند الشلطامي في استخداماته للألوان حيث اتكأ على اللونين الأحمر والأزرق أكثر من اتكائه على غيرها، وشحن الأول بدلالات الحرية والإرادة المستمرة، وملأ الآخر بالبراءة والطهر والبهجة، ونجد الاهتمام نفسه عند علي صدقي عبد القادر في تطوافه المستمر على الألوان مستنزفاً طاقاتها التعبيرية في نقل تجربته مع الواقع العربي؛ لاسيما المكان ومكوناته وقد تعامل الشاعر مع الألوان المألوفة كافة، الأخضر، والأسود، والأبيض، والأحمر، والأصفر يقول في قصيدته (العار للخرق الأسود):

مَنْ قَتَلَ مؤذنَ (بَيتَ القدسِ)
في جَبهَتِهِ، لطخةُ دمٍ
وعَلَى العَينِ اليُسّرَى عَارٌ
عَارٌ أسودٌ(69)

مع أن دلالة اللون الأسود هنا دلالة روحية أخذت طابعاً دينياً لاقترانها بالقدس ولكنها أيضاً قصدية واضحة وحقيقية، ووجود لفظة (العار) زاد في توسيع هذه الأدلة، التي أخذت الرمز وهو الاحتلال الصهيوني لهذه المدينة المقدسة، وكذلك شمل الحزن الذي كرره الشاعر، حيث أصبح السواد للعار كلّه، فاللون الأسود من التركيب الإضافي الذي صنعه الشاعر أوحى لنا بالموت، مع سيطرة الموت على كلّ الأشياء، حيث تحوّلت العين مصدر وسيلة النظر والحياة إلى عار أسود، وللعين اليسرى دلالة سلبية، قرنها الشاعر باللون الأسود. يقول علي الفزاني في قصيدته (دمي يقتلني الآن):

لَمْ يزلْ آل ياسر يتساقطونَ
وأسيادُ مكةَ قوافِلُهم تفوتُ
صورٌ يلونُهَا.. الجوعُ.. الجهلُ.. الجهلُ والإرثُ... وتغّلفُهَا
المذلةُ والسكوتُ
دَمي يَقْتُلُنِي الآنَ بِاسْمِ انْتِفَاضَاتِ الشّعُوبِ
وَحَقّ اغْتَرَابي
وَحَقّ اغْتِصَابي
دَمِي يَقْتُلُنِي الآنَ وَذَاكِرتِي وحُرّيَتِي وَدُرُوبي
دَمِي يَقْتُلُنِي الآنَ يا وَطَنِي

فَوقَ

تُرَابِي(70)

لقد أصبح الجوع والجهل لون لصورة المدينة العربية المعاصرة مدينة ما بعد الاكتشافات النفطية، وإدراك القيمة الأسلوبية لتلوين الجهل الجوع لتلك الصورة الموحشة القاسية التي نمت من واقع عربي استطاع الفزاني إبرازه بألوان مزرقة مرعبة على النحو الذي قرأنا، يقول فرج العربي في المدينة التي هي كما أنهى قصيدته (تونس) (الموت المثالي):

قبرٌ يشبُهُ المدينَة

والأرضُ الشاسعةُ

يجتمعُ المارةُ

يندلقونَ إلى منازِلِهِم

يرتدونَ التوابيتَ المصنوعةَ

مِن الوجعِ وقلةِ العافيةِ

وجوهُهُم فقدتْ رغبتَهَا..

عَصَرَتْهُم الأماكنُ

لمْ يتبقَ أحدٌ

لهُ القدرةُ الفائقةُ لاحتلالِ موقعٍ مَا

وباءٌ ملونٌ

ينتشرُ فوقَ جلودِنَا

ننظرُ إلى وجوهِنَا(71)

يكثّف الشاعر من اللون ليشكل ملمحاً أسلوبياً بارزاً يكشف عن جوانب متعددة تتعاضد في تشكيل الموقف المتأزم بين ربط اللون بالمرض، ليؤكد المعنى ويزيد من حدة الموقف ويربطه بالصمت وعدم التكلم، ويدخل الشاعر في حيثيات المدينة فينفر المخاطب من حالته في جمالية التعبير، وهذه السيادة اللونية أضفت جوانب من الحياة على الجمادات، إلاّ أنّ العربي أحدث فيها انزياحاً دلالياً. شكّلت طابعاً سلبياً في انتشار المرض في المجتمع، يقول أيضاً:

نَرَى المرآةَ مبقعةً بالمرضِ

هادئٌ وسريعٌ(72)

لم تكنِ الألوانُ ـ المتصلة بالمدينة طبعاً ـ في الجملتين الشعريتين السابقتين والنص الذي قبلهما، مذكورة بشكلٍ صريح دائماً، وإنّما تجلت في الموصوفات التي يُعرَفُ لونها عند ذكرها مباشرة، فعندما نسمع الوجع لا بد من أن نتصور مباشرة وجوهاً سوداء كالحة، فهناك موصوفات ثابتة الألوان، وهذا ما لمسْناه، إذ جاءتْ هذه الألوان بصفة جماعية متمّمةً فكرة الصراع التي يتمحور حولها النص الصراعُ بين الخير والشر في النتيجة الأخيرة.

ثالثاً ـ ظواهر التركيب:

الجملة الشعرية هي تركيب يشمل مجموعة من الأنماط، تتنوّع بحسب طرق إسنادها من تقديم أو تأخير، أو تعريف أو تنكير، وتمتاز بانزياح لغوي خاص عن المألوف وإيقاع موسيقي، تلعب فيه اللغة دورين: دوراً إيقاعياً وآخر دلالياً.

وأول خصيصة من الخصائص الأسلوبية التي تمتاز بها الجمل الشعرية في التركيب في شعر المدينة العربية لدى الشعراء الليبيين هي:

أ ـ الانزياح اللغوي:

يذهب (جون كوهن) إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الشعراء عن النمط المألوف، والمعايير المتداولة في الكتابة الشعرية في سياق نصوصهم الإبداعية؛ إذ "الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود"(73) ومحمود تنزع النفس إليه ما دام يحمل جمالاً فنياً. فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف، سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أو صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً؛ ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متواضَعٍ عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذا الخروج اللغوي ضمن النصوص بحملها من الطبيعة البلاغية إلى الفنية الجمالية؛ وهذا كلّه وفقاً لأفكار وتداعيات خاصة، في إطار أمنية ومواقف محددة تمليها طبيعة الموضوعات المتناولة في ضمن النصوص، حيث "إنّه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة، كلّ واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة يستلزم ذلك حرية الكلام"(74) واستقلالية الخوض فيه وبه بارتياح، في رحاب لغة فنية أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتها.

إنّ الانزياح اللغوي في الشعر "خصيصة رئيسة تدفع إلى جدلية توترية، تمتد إلى جسد النسيج اللغوي، مخترقة سكونية الرصف الأدائي، ومتعدية في الآن عينِهِ سطوة المعجم، لأن لغة النص لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكف عن الحرية لا تكف عن استيعاب دلالات ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفاً دينامياً يواكب تلك القدرة ولا يحدّها"(75)، ولغة الشاعر تكسر الأنساق المتعارف عليها، وهذا واضح سواء عند الشعراء القدامى، أو المعاصرين.

يشكل الانزياح مقوماً من مقومات الشعرية(76)، ولمّا كان الانزياح بنية صادرة عن كيفية استخدام اللغة مجازياً، فإن النظر إلى اللغة بوصفها إنتاجاً فردياً واجتماعياً في آنٍ واحدٍ، شكلاً ومضموناً، وآلةً وموضوعاً، ونظاماً ثابتاً، وسيرورة متطورةً، وظاهرةً موضوعيةً وحقيقةً ذاتيةً، يؤكد ضرورة قراءة الشعر بوصفه إنتاجاً فنياً بواسطة اللغة من دون التغاضي عن السياق العام ولحظة الإبداع أو الاكتفاء بالمستوى الخارجي للعلاقة لأن التغاضي عن كل هذا أو بعضه قد جرَّ البلاغيين والنقاد في غير قليل من المواطن إلى أحكام لم تأخذ في الاعتبار إلاّ العرف الشائع وما يليق وما لا يليق مما فتح للتقويم الأخلاقي سرباً إلى الشعر، فالتبست المقاييس، واختلطت معايير التقويم(77).

وهذا ما يحصل عند الشعراء المعتمدين أسلوبياً على السببية الصريحة أو النظر العقلي المباشر في خلال علاقات حضورية تقليدية(78). كون اللغة لا ترتبط بعملية تسمية الأشياء وحدها، فـ"العلاقة اللغوية بين

الدال بوصفه صورة صوتية أو كتابية والمدلول كونه صورة ذهنية لمرجع معين، إنما تربط الصورة الصوتية للدال والصورة الذهنية للمدلول، بعيداً عن الشيء أو الكيان الخارجي"(79). وهذا ما تبدّى في قصيدة (يافا)، للشاعر محمد الشلطامي التي امتازت بسلسلة من الانزياحات اللغوية:

يَافَا وعينَاكِ الحزينةُ
والمبحرونَ بلا قلوعٍ
والموقدونَ بليلِ غربتِنَا الشموعَ
والزاحفونَ على حقولِ الموتِ
قِنديلِي الوهَاجُ يومضُ ليلةَ البعثِ المجيدِ
فالقهرُ والأملُ الصّرِيعُ(80)

ويقول في ذات القصيدة:

في ساحةِ الإعدامِ، والموتُ المحدقُ، والصقيعُ
ماذا؟ وأنتِ مع المَسَاءِ
تتألقينَ على هِضَابِ الحزنِ كالقمرِ البديعِ
قلبي يقولُ بأنَّ في مدنِ الضّبَابِ،
والثلجِ والدمِ والخطيئةِ والسرابِ
التافهونَ هناك والكتلُ القميئةُ والذئابُ
سقطوا وإنّكِ في رتاجِ السّجنِ أغنيةُ المآبِ(81)

إنّ الانزياح عن النسق الوضعي في قوله: (حقول الموت، والأمل الصريع، والموت المحدق، وهضاب الحزن)، هو الذي يجعل الكلمات تتجاوز في تشكيلها اللغوي ومنطق اللغة العادية، هذه اللغة التي يكون هدفها منطقية المعنى، ولا تحفل بمنطقية الانفعال، فالتشكيلات اللغوية السابقة ليست مظهراً لفظياً إضافياً، وإنما تتشكل أنماطها من خلال التراتب الفكري وإعادة تنظيم البناء اللغوي، لإحداث التأثير والانفعال في المتلقي.

ففي قوله: (حقول الموت) صنع الشلطامي مسافة حادة بين معجمين لغويين متباعدين فالحقول هي أس الحياة وجوهرها، لما تتسم به من صفاء وجمال وخضرة، وهي المظهر الحسي للأشياء، في مقابل الموت الذي يمثل العدم والجمود الحقيقي لكل الأشياء. ومن هنا أوجد الشاعر مسافة حادة بين المسند (الموت) والمسند إليه (حقول)، ليؤكد أن الحقول هي سرٌّ من أسرار الحياة، وهي أيضاً سر من أسرار الموت.

ولكنَّ الفجوة الأكثر حدة تبدَّت في قوله: (الأمل الصريع)، إذ انزاح الشلطامي بتشكيله ذاك عن المألوف، واستخدم لفظة الأمل استخداماً رمزياً انزياحياً لغوياً خاصاً، صانعاً حساً عميقاً بالفجوة القائمة بين الصفة والموصوف الأمل = الصريع إذ حمّل الشلطامي الأمل بإضفاء صفة الصريع عليه دلالة صوفية خاصة تقترن بمدينة يافا.

إن الكلمة التي يدور حولها النص الشعري، وتشكِّل شبكة من العلاقات بين المحاور على مستوى البنية الداخلية له؛ أي إنها تصنع النص، وبمعنى أدق: "إن النص يتخلَّق في رحمها ويتشكل في إطارها، وهكذا فإن الكلمة تولّد القصيدة وتجسّد الرؤيا الجوهرية للواقع"(82). ولا يخلو نص شعري مهما كان نوعه ولأي شاعر كان،

أيـاً كانـت جنسـيته مـن كلمـة أو عـدة كلمـات يجعلـها مفـاتيح الـدخول إلى عالمـه الشعري، وهذا ما تجلّى في قصائد الفزاني، حيـث ركّـز علـى بعـض الكلمـات وجعلـها مفـاتيح قصـائده، مـن هـذه الكلمـات: الصـحراء، الشـجن، الغريـب الثـأر الـدم النـور، الـدهر، اللـهب، الـروح، السـراب، السمراء، الفجر، الضحى، البلبل يقول:

جاءَ إلى مدينةِ الظّلامِ - ثُمّ قَالَ:

كأسٌ وليلةٌ مِن العِناقِ والوِصَالِ

لكنَّها ظَلّتْ مَدِينَتِي مُغلَقة... بهذه الأعماقِ

سـجنتُهُم في داخلـي... وكنـتُ في حصـونِهِم سجينْ

أطعمتُهم أحزانَ كلِّ هذه الأجيالِ

الطينُ يهزمُ الحديدَ، يا مليكةَ الفجرِ

فحاذرِي.. فَإنّني حملتُ لعنةَ البشرِ(83)

إن الفزانـي يفجـر كـل كـوامن داخلـه الواعية واللاواعية بتلقائية من خلال الكلمة المفتاح (الظلام)، فالهواجس تمثل له الأحلام والتطلعـات إلى عـالم روحـاني نقـي طـاهر، لأنها تقترن بالمدينـة رمـز الحضـارة، وهكـذا شـكل الفزانـي مـن خـلال هـذه الكلمـة سلسـلة مـن الجمـل الاسمية الـتي ولـدت عـدة صـور، معـبرة عـن حالـة التـوق والـتعطش إلى الحرية في المدينـة، الـتي ((تقـيم علـى أسـاس المعيار النحوي الذي هو، علـى العمـوم، اللغـة المعيـار Standard أو اليوميـة، نحـواً ثانويـاً مكونـاً مـن صـورة الانزيـاح. ويمكـن أن تكون هذه الصورة من طبيعتين: فهـي خـرق للمعيـار النحـوي، مـن جهـة، وتقييـد لهـذا المعيـار بالاسـتعانة بقواعـد إضـافية مـن جهـة ثانيـة))(84) وهـذا مـا تبـدى في قولـه: (ظلـت مـدينتي مغلقـة) و(كنـت في حصـونهم سجين)، ومـن هنـا يمكـن القـول: ((إن كـل مفـردة في اللغـة الشـعرية هـي: عامـل شـعري. يتضـمن بالإضـافة إلى معنـاه، قيمـة تعبيريـة تتجاوزه بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بـين الألفـاظ المفـردة، ومظهرهـا، ومعناهـا وحركتهـا، وعنـدما نقـول بالاغتصـاب الـواعي للغـة، فـنحن نعـني المعرفـة المركبـة لقوانينها بوصفها أداة تعبير خـالص، وطاقـة محركـة للتعبير، تحيل اللغة المفـردة فعـلاً في نطـاق الصـورة الشـعرية))(85). أمـا السـمة الغالبـة علـى مفـردات هـذا الـنص فهـي ((التعمـق والازدواج، ونقصـد بـالتعمق هنـا تـوخي أقصـى دلالات الدقـة والانسـجام في المعنى))(86)، فمثلاً: الظلام، الليل العنـاق، الوصـال، مغلقـة الأعمـاق السـجن، الـداخل، الحصـون، الطـين، الحديـد، كلـها أسمـاء تـدل علـى التـوهج والتحـرق للتعبير عـن حالـة الشـاعر،ومدى تأجج نزعة الحرية لديه.

وبالمقابـل نجـد أن السـمة الغالبـة علـى تراكيبـه الشـعرية (الانزيـاح) في قولـه أطعمـتهم (أحـزان) فقـد انزاحـت عبـارة الفزاني تلك عن المـألوف، ومسـافة حـادة بـين معنـيين متباعـدين: حسـي متمثـل بالطعـام، ومعنـوي متمثـل بـالأحزان، أي مسـافة بـين الصفة والموصوف، فهـذا الـنص تملـك تقاربـاً داخليـاً حـاداً ينشـأ أولاً مـن الكلمـة المفتـاح (مدينـة الظـلام)، وربطهـا للسـياق الشـعري ولعـالم الشـاعر المتـأجج ثانيـاً مـن التجـانس

والتنامي على الصعيد الدلالي في ترابط العبارات، وهذا ما تجلى في الجمل الفعلية المتتابعة فيما بينها كما في قوله: (جاء إلى مدينة الظلام، سجنتهم في داخلي، أطعمتهم أحزان كل هذه الأجيال). ثالثاً من عدم التوافق والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارة الواحدة، وهذا ما نلحظه في التشكيلين اللغويين التاليين: (مدينة الظلام أطعمتهم أحزان).

إن جمال اللغة في الشعر يرجع إلى نظام المفردات وعلاقة بعضها ببعضها الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو فقط، بل الانفعال والتجربة. وإن لغة الشعر لغة إيحاءات على نقيض اللغة العلمية، التي هي لغة اصطلاحات وتحديدات(87).

ب ـ انزياح الكلمة (الرمز)، ودورها في التركيب اللغوي:

إن ((الرمز هو صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستغلق في فضاء النص))(88) والرمز من خلال هذا المنطلق يؤدي إلى الازدواجية في التعبير، بمعنى أدق يؤدي إلى وجود انفعال باطني، بتكثيف دلالاته وإيحاءاته.

ومن الجدير بالذكر أن الرمز يحدده السياق، بل يصنعه، ويمده بانفعالات جمالية خاصة ولهذا، ((فإن السياق هو الذي يعطي الرمز أهميته وكينونته المتميزة ومضمونه الجمالي))(89) لكن يجب ألا ننكر أن بعض الكلمات تحمل دلالات رمزية معينة عند بعض الشعراء. فمثلاً وظف محمد عمر الكلمة، وشحنها برموز خاصة في لغته الشعرية، تنشر ظلالها في ذهن المتلقي، ويحولها بلطف بالغ إلى ما يريد، فتصبح رموزاً بسيطة ومركبة، سهلة ومعقدة في الوقت ذاته. فنحن نراه مثلاً في قصيدة بعنوان: (قراءة جديدة للتاريخ العربي) يستخدم أسماء أعلام من مثل (شهرزاد شهريار، معاوية، والعباس، والمنصور، وابن زياد، ويزيد) وهم حكام المدينة العربية القدماء، فعندما نذكر معاوية ويزيد؛ فإننا نذكر معهما دمشق وعند الحديث عن العباس (وهو أبو العباس السفاح) نذكر الكوفة، وعندما نذكر ابن زياد، فإننا نذكر مأساة كربلاء، وعند ذكر الشخصيات التاريخية، وفي سياق محدد فإننا نذكر بالضرورة حكامنا المعاصرين بالسلب أم بالإيجاب، والأمر لا يبتعد عند ذكر شهرزاد التي يرتبط ذكرها بالتضحية والفداء في مواجهة الطغاة والظلمة وهي رموز لها دلالة تاريخية معروفة ليحض الشاعر من خلالها على التغيير والثورة، يقول:

إنّ شهرزادَ غابتْ

وعادَ شهريارُ يقتلُ النّسَاءَ

مِن جديدٍ

ولا يزالُ شيخُنا المَهيبُ

يَدّعُو على المنابرِ

لكلِّ سيدٍ عتيدٍ

ويلعنُ الكهرباءَ والبريدَ

يشبّهُ الشّيطَانَ بالحاسوبِ
ويَبكِي ماضياً مجيداً
حينَ كانَ الحاكمُ الجَبّارُ
يقطعُ الأعناقَ والأرزاقَ
دونَ خوفٍ من حسيبٍ أو رقيبٍ
فلا تُحاسِبُوا معاويةَ
ولا تُحَاكِمُوا العَبّاسَ والمَنصُورَ
ولا تَبكُوا قتيلَ كربلاءَ
ولا تُعاقِبُوا شُمّراً
وابنَ زيادَ ويزيدَ فهلْ صنعنَا مجدنَا لولا الدِّمَاءَ (90)

لقد كان الهدف من استحضار الشاعر (لشهريار، وشهرزاد، ومعاوية، والعباس والمنصور) إبراز التوافق الكبير بين الماضي بمآسيه، وفساد الحاضر وتدهوره بالتخلف والظلم والاستبداد.

وإذا ما حاولنا أن نصنف الشخصيات التاريخية، التي استخدمها شاعرنا المعاصر فسوف نجدها تندرج تحت ثلاثة أنواع رئيسة، تمت كلها بصلة إلى طبيعة الظروف، التي كانت تمر بها أمتنا في العقود الأخيرة، وهي بحسب استحواذها على اهتمام الشعراء وحماسهم، أولا: أبطال الثورات والدعوات النبيلة ثانياً: شخصيات الحكام والأمراء الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا، ثالثاً الخلفاء الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح، أو بما أرسوه من دعائم العدل والإحسان، ويستخدمه الشاعر غالباً بطريق الاستيحاء العكسي، لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره(91) وفي النص السابق يستخدم الشاعر النوع الثاني المتمثل في الحكام الظلمة الذين يشكلون سلسلة طويلة من الدماء عاشتها مدينتنا العربية ولا تزال تعيشها، يقول علي الفزاني في قصيدته (مدينة الخلافة):

عائدٌ مِنْ مسرحِ الموتِ أُغنِي
عائدٌ ماتَ جوادِي
وصِحَابِي.. قبلَ إِسدَالِ الستارةِ
أنكرونِي، ورمونِي بالحجارةِ
والجماهيرُ - أبابيلٌ - تصفقُ
كانَ ما أعتى، إلى القيدِ معادِي
كانَ ما أقسى الحجارةِ
يا هَوايَا
وعلى بابِ المدينةِ علّقُوا سفرَ الروايةِ
أُعذُرِينِي... أعذرِينِي يا صغيرةَ
أعذرِيني، فالهديةُ صادَرُوهَا(92)

يسرد الشاعر قصة (أبرهة الحبشي) والرمز (طيور الأبابيل) التي حطمت جيشه في الموقعة التاريخية المعروفة، ويحضر الرمز لينزاح عمّا هو عليه في الحادثة الحقيقية بكل ظلالها انطلاقاً من الرؤيا ثم موقف أبرهة عندما حاول هدم الكعبة المشرفة. وهنا نجد أن الرمز في الحادثة التاريخية يمثل رمز العدل، وهو أيضاً رمز الخلاص من الظلم السائد، أما في النص فقد أصبحت الأبابيل المخلصة في الماضي خرساء

انـزاح بهـا الشـاعر عـن معناهـا الحقيقـي إلى معنى البلاهة والغباء واللامبالاة بما يحدث، فقـدت في الـنص جميـع إمكاناتهـا الفاعلـة لتصبح متفرجة تشاهد وتصفق دون ردة فعل.

ولا يخفـى علـى القـارئ أن كـل مشـهد من مشاهد هذه الحادثة يمثل رمـزاً تشـع فيـه روح العدل، حيث يعبرّ عـن مواقـف متعـددة، وربمـا تجسـد في الرمـز في هـذه القصـيدة هيمنـة الصـراع وهـو صـراع يتخـذ أشـكالاً متعددة أيضاً ما بـين صـراع الـذات مـع الـذات وصـراع الـذات مـع الآخـر والشـاعر يوظـف الـنص بظلالـه المعنويـة توظيفـاً مبنيـاً علـى التــوازي بــين حــالتين متبــاينتين ينمــو مــن خلالهما الرمز الأبابيل في القصيدة كلها.

إن الرمز في الشعر إيحائي، وقد يعتمد الشاعر عليه في الكلمات من خلال السياق أو على المكون التراثي من خلال التعبير غير المباشـر أو البـديل الموضـوعي كاسـتخدام الأسـطورة أو الـتراث الأدبـي أو الشـعبي أو سـوى ذلـك للتعـبير عـن تجربـة معاصـرة في تركيب لفظي مبني على مستويين متوازيين يكمن الأول في الصورة الحسية. والثاني في مستوى الحالة الشعورية التي نرمز إليها بهذه الصورة، ولابد حينئذ من وجود علاقة تربط بين المستويين مع وجود أطراف تتحدد على ضـوئها قيمـة الرمـز في الشـعر، وهـذه الأطـراف منهـا مـا هـو حسـي ومنهـا مـا هـو معنـوي، والمعمـول عليـه في هـذه الأطـراف وجـود علاقـة تـربط بـين مسـتوياتها، وهـي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة، ومن هنـا تـأتي قيمـة الرمـز في حـدها الأعلـى إيحائيـة ممـا يضـاعف مـن قيمـة تـأثير الشـعر في النفس الإنسانية وهو مالا يمكـن التعبير عنه بالتسمية والتصريح.

وإذا كنـا نبحـث عـن أهميـة التحـول الرمزي ومكوناته التراثية في الشعر بشكل عام، والشعر الليبي المعاصر بشكل خاص، فإنـه يجـب أن نعلـم أن ذلـك يحمـل دلالات وحالات متعددة بما يجسد في لحظة الإبداع حدساً للمكونات العقلية المرتبطة، بقدرات وخـبرات وموضـوعية المبـدع، وبمـا يجنيـه المتلقـي مـن فهـم للمعنـى، يقـول محمـد الشلطامي في قصيدته (المومس):

أحسُّ ـ يا رفيقي ـ أنّ هذهِ المدينةَ
ـ المُومسَ المُلوكَ فِي مضاجعِ القراصنةِ ـ
أحسُّ أنّ عُريّهَا
أسْوَارها
أَضْوَاءَهَا
تَعِيشُ ساعةَ الغروبِ مَوْتَهَا الأكيدْ
وَحينَمَا تُوقظُهَا البِغَالُ والديوكُ
وبَائعُو الفكرِ والكلابِ في الظّهيرَة
تَعُودُ تَحتَ قبةِ السّمَاءِ
ذُبَابةٌ تَطنُّ فَوقَ الجُثةِ الأَخيرَة(93)

لقـد انـزاح الرمـز في الـنص الشـعري السابق من معناه المعروف ودلالته المتفق عليه في عمـوم الدراسـات التاريخيـة وهـو (القراصـنة) إلى معنـى آخـر قصـده الشـاعر قصـداً، وهـو تحـول القراصـنة مـن أعمـالهم القائمة على السطو والترحال في البحر إلى حكام ومسيطرين على المدينة، وإن كـان في ذلـك نـوعٌ مـن الغرابـة، فـإن هـذه الأخيرة

تتجلي عندما نعلم أن الشاعر عاش في خصومة طويلة مع أغلب الحكام العرب، بسبب مواقفه الخاصة التي ترفض الركون للحاكم مهما كان.

نعود للنص من جديد، فنجد أن مدينة الشلطامي تعيش في مضاجع القراصنة وهو تحول رمزي آخر، يفضي إلى حالة من الاستسلام المقيت الذي يمنحه رمزية القراصنة المتحولة فمن شأن الرمز أن يتحول داخل الحشد اللغوي للنص حالة من الكيمياء الخيالية (94). لمادته اللغوية المتميزة، وهو بذلك يمثل بحضوره الحضاري دلالات مستقلة، وبذلك أزاحها الشاعر عن ماهيتها الأولى لتتحول من أسماء وصفات معلومة إلى رموز لها دلالتها الخاصة. يقول أدونيس: ((كل مبدع بالكلمة أو الخط لا يعني بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه))(95)

فحضور الرمز في النص الحداثي هو محاولة لتطوير اللغة من جديد، ومن هذا كان لزاماً على المتلقي أن يتعامل مع اللفظ أو الرمز بالمنظور السياقي قارئاً ما وراءه.

وتبقى بعض القضايا الأسلوبية في الشعر الليبي المعاصر التي سندرسها باختصار فالمجال لا يسمح بعد للتوسع، ومن هذه القضايا:

- التقديم والتأخير:

لقد خاض القدماء كثيراً في هذه المسألة إذ يقول عبد القاهر الجرجاني: ((تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك: منطلق زيد، وضرب عمراً زيدٌ. معلوم أن منطلق وعمراً، لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعاً بذلك وكون ذلك مفعولاً ومنصوباً من أجله. كما يكون إذا أخرت. وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل عليه مع التأخير فيكون خبر مبتدأ كما كان بل على أن تنقله عن كونه خبراً إلى كونه مبتدأ. وكذلك لم تؤخر زيداً على أن يكون مبتدأ كما كان، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبراً. وأظهر من هذا قولنا: ضربت زيداً وزيد ضربته. لم تقدم زيداً على أن يكون مفعولاً منصوباً بالفعل كما كان، ولكن على أن ترفعه بالابتداء وتشغل الفعل بضميره، وتجعله في موضع الخبر له))(96)، ومعنى ذلك أن التقديم له أوجه عدة تتلخص في تقديم المعمول على العامل، وتقديم الشيء على نظيره كما في قولنا زيداً ضربت، أو اشتريت كتاباً، وقلماً، وغير ذلك من الأمثلة التي يصح فيها هذا المعنى.

ومما لا شك فيه ألا يكون التقديم ذا فائدة ما لم يسهم في تكوين دلالات مختلفة ترفع من القيمة الأسلوبية للنص، يقول محمد الشلطامي، في قصيدته (مدينة الخلايا الميتة)

مدينةٌ تطاردُ ذاتَها في الزِّحَامِ المجنونِ
تمضغُ تاريخَها ـ المتآكلْ
أَرَى في ليلِهَا الآنَ
رجلاً مغروساً في خنجرْ
أكتشفُ المسافةَ الهائلةَ(97)

يظهر التقديم الذي اعتمده النص في قول الشاعر (رجلاً مغروس في خنجر) إذ إن الجملة كانت يجب أن تكون على الوجه التالي (خنجر مغروس في رجل) فما الداعي الذي فرض على الشاعر هذا التقديم الذي لا عهد للشعراء به؟ والإجابة على هذا تتجلى عندما نعلم أن الشاعر قد وصل من الإحباط والاستسلام حتى غدا معه أن يسلم الإنسان نفسه للموت ـ من دون مقاومة ـ أمراً جارياً وعادياً، لأنه فاقد لوسائل الدفع بسبب حالات القمع التي مارستها السلطات الاستبدادية في الوطن العربي في فترات معينة.

ـ الحذف والذكر:

يقوم الحذف والذكر في قواعد اللغة العربية على ذكر المعمول أو حذفه، أو زيادة ألفاظ قد يتم المعنى من دونها. يقول جيلاني طريبشان في قصيدته (أوراق مغربية):

أيُّ البلادِ التي أنتَ فيها
ولماذاَ أطلت المُقامَ لديها
آهِ لو مرةً يستقيمُ بينها
وحدكَ الآنَ منتبذاً
مقعدُك
مطعمٌ في (الرّبَاط)(98)

ذكر الشاعر بعض الكلمات التي كان بوسعه حذفها من دون أن يتأثر المعنى النصي بعدم ذكرها في قوله: (أي البلاد التي أنت فيها) ومن الممكن أن تكون الجملة الشعرية على النحو التالي:

(في أي البلاد أنت)، ولكن ما سبب التوسع في الجملة الشعرية على النحو الذي قرأنا؟

من المعروف أن الزيادة في المبنى هي بالضرورة زيادة في العنى، وصحيح أن الجملة تكتفي بما ذُكر مختصراً، والشعر المعاصر يميل إلى التكثيف في الجملة، ولكن الشاعر يؤكد أنه يعاني الألم والخوف، الألم لأنه يعاني غربة مرعبة، والخوف الذي تمثله المدينة العربية المعاصرة، فالقضية تحوي أمرين: الأول الشاعر الذي ذكر معه الضمير أنت، والمدينة التي ذكر معها فيها، وهنا تتجسد القيمة الأسلوبية لتمديد الكلام، وإن كان الظاهر أن الجملة مكتفية لو جاءت مختصرة. يقول محمد عمر في قصيدته (بغداد نواسيك شعراً لا بكاء):

أيّها النظمُ العراقيّ البديعُ
ليسَ هذا بزمانِ النظمِ
أو حلوِ الغِنَاءِ
فاغْسلِي بغدادُ مِنْ دجلةَ الصّافي (99)

من المعروف أن فاعل فعل الأمر محذوف وجوباً، ولكن الشاعر خالف هذه القاعدة عندما وضع الفاعل وذكره صراحة في قوله: (اغسلي بغداد) فالفعل لا يحتاج إلى

الفاعل الظاهر مع وجود الياء، ولكن ما الداعي الذي جعل الشاعر يذكر بغداد مع فعل الأمر؟ الشاعر قصد ذكر بغداد قصداً لأسباب عدة منها التوضيحية، أي أن الشاعر ذكر بغداد زيادة توضيحية ومنها لتوكيد العلاقة المستقرة بين بغداد والنكبات، ومنها أسباب فنية وأسلوبية تتلخص في كون النص يقوم على الخطاب بين متكلم (الشاعر) ومخاطب (بغداد) مشخصة ومجسدة.

وربما كان إصرار الشاعر على تسمية بغداد ليمنح تجربته ما تستحق من خصوصية من جهة، ولتبرز أصالة تجربته من جهة ثانية. فشعر المدينة عنده لا يتكئ على استنساخ ما قيل بقدر ما هو تعبير عن تجربة ذاتية تستمد أصالتها من حرقة الشاعر على ما آلت إليه المدينة وما أصابها من جراح.

وأخيراً، يمكن القول: إن لغة الشاعر الليبي الشعرية حية نابضة بثقافة كل العصور ومتمثلة لكل الأطوار الشعرية، مما جعلها تغدو حية في نفس المتلقي توحي له كل يوم بالجديد والممتع، وتشكل مفاتيح إيحائية، تكشف عن ثقافة واسعة في توظيف التراث، مما جعل قصائد الشاعر الليبي مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية، إذ استطاعت أن تبني لها وجوداً فنياً متميزاً، وتنبئ عن روح جديدة في البث الشعري، المتكئ على انفساح في الرؤية الفنية وإحاطة واعية بمعطيات التاريخ، مع تمكن في الأداء الفني، الذي يميز بنية لغته الشعرية.

والنص الشعري لدى الشاعر الليبي نص تواصلي، لا يبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة، إنه نص التنامي والانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة، إذ نستطيع من خلال التأمل فيه، ملامسة شفافية اللفظ واتساق المعنى وجماليته والتصاقه بالمدينة، ومن ثم الدخول إلى تشكيلاته ودقائقه الخفية. وبذلك تكتمل الوظيفة النصية وخلفيتها الشعرية، في الكشف والتشكل والانفتاح، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على حيوية الشعر وقدرته الإيحائية عبر السنين.

هوامش:

1ـ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الرباط المغرب، الطبعة: الأولى، 1986م، ص 95.

2ـ عبد الوهاب الحراري، أصالة الانتماء في شعر عبد المجيد القمودي، دار مي، دمشق، الطبعة: الأولى 1992م، ص 41.

3ــ عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي، والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الطبعة: الأولى، 1999م، ص 222.

4ــ ينظر: أمين ألبرت الريحاني، اللغة والمدينة، منشورات دار النهار، بيروت، 2004م، ص 31.

5ـ عبد الوهاب الحراري، أصالة الانتماء في شعر عبد المجيد القمودي، ص 67.

6ـ عدنان قاسم، الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، طرابلس ليبيا، الطبعة: الأولى، 1981، ص 6.

7ـ عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب ـ الصورة ـ الطبع ـ المنهج ـ ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 1980م، ص 23.

8ـ عبد الوهاب الحراري، أصالة الانتماء في شعر عبد المجيد القمودي، ص 76.

9ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 22.

10ـ لعل أهم ما يستوقف النظر في هذا الجانب ما قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي من خلال ترتيب معجمه (العين) على أساس صوتي، وهو صاحب الفكرة الرائدة في ترتيب الحروف حسب مخارجها، وقد رتبها على النحو التالي: ع ح هـ ـ خ غ ـ ق ك ـ ج ش ض ـ ص س ز ـ ط د ت ـ ظ ذ ث ـ ر ل ن ـ ف ب م ـ و ا ي ء.

11ـ ينظر: إستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب القاهرة، الطبعة: الأولى 1986م، ص 81.

12ـ رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، الطبعة: الأولى 1993م، ص 120.

13ـ نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، اللغة والأدب، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، العدد: الثامن 1996م، ص 103.

14ـ ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت الجزء الثاني ص 157.

15ـ أمين ألبرت الريحاني، اللغة والمدينة، ص 31.

16ـ ينظر: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة: الأولى، 2005م، ص 17 ـ 18.

17ـ الفونيم: صوت نموذجي يحاول المتكلم تقليده، وهو أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني والفونيم نوعان: قطعي Segmental وفوقطعي Suprasgmental ويشمل النوع الأول الصوامت والصوائت، وأما النوع الثاني فيشمل النبرات والأنغام والفواصل. محمد أحمد أبو الفرج، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة: الأولى 1969م ص 132، وما بعدها.

18ـ عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، الأردن، ص 166.

19ـ المصدر السابق ص 166.

20ـ راشد الزبير السنوسي، ديوان الخروج من ثقب الإبرة، ص 52 ـ 53.

21ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998م، ص 123.

22ـ المصدر السابق، 70 ، 71.

23ــ علــي صــدقي عبــد القــادر، الأعمــال الشعرية الكاملة، ص 245.
24ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 110.
25ـ المصدر السابق، ص 111.
26ـ المصدر السابق، ص 110.
27ـ المصدر السابق، ص 134.
28ـ المصدر السابق، ص 168.
29ـ المصدر السابق، ص 168.
30ـ لم أجد لها ترجمة.
31ــ بلفــور، 1848 ــ 1930م تــولى رئاســة الوزارة في بريطانيا 1902 ـ 1905م. عمل وزيــراً للخارجيــة مــن 1916 ــ 1919م في حكومة ديفيد لويد جورج، عرف بإعطاء وعد بلفور الـذي نـص علـى دعـم بريطانيـا لإنشــاء وطــن قــومي لليهــود في فلســطين، ينظر:
Wolf, Notes on the Diplomatic History of the Jewish Question, London 1919. p.104 L.
نقــلاً عــن: عمــر صــالح البرغــوتي، تــاريخ فلســطين، مطــابع القــدس، 1923م، ص 257.
32ــ قالــت الشــاعرة هــذه القصــيدة ســنة 1998م، وهـذا مـا يفسـر تكرارهـا للـرقم (خمسين).
33ـ فاطمة حيوص، ديوان العنقاء، ص 109 ـ 110.
34ـ ينظر: حسـن عبـاس، خصـائص الحـروف العربية ومعانيها، ص: 232.
35ـ المصدر السابق، ص 232.
36ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.
37ــ نقــلاً عــن كــريم زكــي حســام الــدين، الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو مصـرية، الطبعة: الأولى 1992م، ص 148.
38ـ يوري لتمان، بنية النص الفني، ص 243.
39ـ محمد عبد الرضا شياع، تنهدات الذات في شعر عبد الرحمن شكري، ص 21.
محمـد عبـد الرضـا شـياع، تنهـدات الـذات في شعر عبد الرحمن شكري، ص 21.
40ـ المصدر السابق، ص 32.
41ـ السـيدة زينـب رضـي الله عنهـا، وهـو حـي من أحياء القاهرة القديمة، هامش ديوانه، ص 29.
42ـ سالم العوالكي، لالي، ص 29 ـ 30.
43ــ ينظــر في القصــيدة الســابقة وفي ديوانــه لآلي، ص 46 ـ 63 ـ 64 ـ 67 ـ 68 ـ 69 ـ 127 ــ 128، وديـوان سـرير علـى حافـة المأتم، ص 89 ـ 117 ـ 118 ـ 149.
44ــ علــي صــدقي عبــد القــادر، الأعمــال الشعرية الكاملة، المجلد الأول 107.
45ـ ينظر: علي صدقي، الأعمال الشـعرية، ص 13 ـ 34 ـ 36 ــ 41 ــ 43 ــ 44 ــ 53 ـ 54 ـ 58 ـ 61 ـ 59 ـ 80 ـ 90 ـ 107 ـ 143 ـ 187..
46ـ محمد الكيش، ديوان سنان القول، ص 165.
47ـ المصدر السابق، ص 40 ـ 50 ـ 61 ـ 87 ـ 89.
48ـ يعـرف أصـحاب المعـاجم اللغويـة الأسـلوب بالطريقة والفن، فالزبيدي يعرف الأسلوب بـ ((السطر من النخيل والطريق يأخذ فيـه وكل طريق ممتـد فهـو أسـلوب والأسـلوب: الوجه والمذهب، يقال هم في أسلوب سـوء،

ويجمع على أساليب، وقد سلك أسلوبه: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، والأسلوب بالضم الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه)) الزبيدي، تاج العروس، المجلد: الأول ص 302، ويذهب الفيروز أبادي نفس المذهب إلى أن ((الأسلوب الطريق)) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المجلد: العاشر ص 86، وينعته الرازي بـ ((الفن)) الفخر الرازي، مختار الصحاح، ص 130.

49ـ حسين بوحسون، الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ثلاثمائة وثمان وسبعون، 2002م، ص 32.

50ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

51ـ الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص 20.

52ـ فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ترجمة: أحمد عوض، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت 2000م، ص 14.

53ـ حسين بوحسون، الأسلوبية والنص الأدبي، ص 35.

54ـ المصدر نفسه الصفحة ذاتها.

55ـ فوزي البشتي، الكلمة الشرارة (دراسة في النقد وقصائد الشباب)، دار الكتاب العربي، طرابلس، الطبعة الأولى، 1974م، ص 13.

56ـ راشد الزبير، ديوان الخروج من ثقب الإبرة، ص 115.

57ـ حسن السوسي، ديوانه، ص 139.

58ـ المصدر السابق، ص 140.

59ـ المصدر السابق، ص 140

60ـ علي الفزاني، مواسم الفقدان، ص 337.

61ـ علي الفزاني، قصائد مهاجرة، ص 272.

62ـ لم يخطر ببال الشعراء الليبيين أو العرب أن يتساءلوا فيما إذا كان مصرع لوركا تم على أيدي قتلة مجرمين، أم على أيدي آخرين وهل كان إعدامه لأسباب سياسية، أم أنه كان تصفية حساب، على أساس شخصي مثلاً، فلم أجد إجابة عن هذا الأمر الذي انشغل به الفزاني في عدد من دواوينه، وكذا عدد من الشعراء العرب.

63ـ المصدر السابق، ص 273.

64ـ يقول الشاعر الأسباني لوركا:

آه يا مدينة الغجر!
كل ركن فيك، رايات.
أطفئ أنوارك الخضر
فالحرس المدني قادم
آه يا مدينة الغجر!

ـ لوركا، ترجمة خليفة التليسي، ص 132.

65ـ هو أحد حواري عيسى عليه السلام جاء في إنجيل متى: (وَأَمَّا أَسْمَاءُ الاثْنَيْ عَشَرَ رَسُولاً فَهِيَ هَذِهِ: الأَوَّلُ سِمْعَانُ الَّذِي يُقَالُ لَهُ بُطْرُسُ وَأَنْدَرَاوُسُ أَخُوهُ. يَعْقُوبُ بْنُ زَبْدِي وَيُوحَنَّا أَخُوهُ. فِيلُبُّسُ وَبَرْثُولَمَاوُسُ. تُومَا ومَتَّى العَشَّارُ. يَعْقُوبُ بْنُ حَلْفَى وَلَبَّاوُسُ المُلَقَّبُ تَدَّاوُسَ. سِمْعَانُ القَانَوِيُّ وَيَهُوذَا الإِسْخَرْيُوطِيُّ الَّذِي أَسْلَمَهُ) إنجيل متى، الإصحاح العاشر، الطبعة البروتستانتية،

نشر دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، بيروت 1984م.

66ـ علي صدقي عبد القادر، الأعمال الكاملة، ص 739.

67ـ المصدر السابق، ص 29.

68ـ حمد درويش، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد: الأول ص 97.

69ـ علي صدقي عبد القادر، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 778 ـ 779.

70ـ علي الفزاني، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 24.

71ـ فرج العربي، ديوانه ص 15.

72ـ المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

73ـ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

74ـ المصدر السابق، ص 101.

75ـ سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص 50.

76ـ ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية ياكوبسن، قضايا الشعرية، ص 35.

77ـ ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة الطبعة الأولى 1984م، ص 185.

78ـ ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة: الأولى، 1987م، ص 63.

79ـ فوزي البشتي، الكلمة الشرارة (دراسة في النقد وقصائد الشباب) ص 54.

80ـ محمد الشلطامي، الحزن العميق، ص 52.

81ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

82ـ حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1980م، ص 34.

83ـ علي الفزاني، مواسم القدان، ص 21.

84ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

85ـ هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، منشورات مجلة دراسات سيمائية، الدار البيضاء 1989م، ص 36،

86ـ فوزي البشتي، الكلمة الشرارة (دراسة في النقد وقصائد الشباب) ص 97.

87ـ نور الدين الماقني، النقد الأدبي بين التجذر والإقصاء، الفصول الأربعة، رابطة الأدباء الليبين، العدد مائة وواحد، 2002م ص 9.

88ـ سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة في جمالية الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص 71.

89ـ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

90ـ محمد عمر، أول الغيث قصيدة، ص 20.

91ـ علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997م، ص 120 ـ 121.

92ـ علي الفزاني، مواسم الفقدان، ص 12 ـ 13.

93ـ محمد الشلطامي، تذاكر جحيم، ص 36.

94ـ رولان بارت، لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة الكويت، 1998م، ص 59.

95ـ أدونيس، الصوفية والسريالية، 1992م، ص 202.

96ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 97 ـ 98.

97ـ محمد الشلطامي، منشورات ضد السلطة، ص 28 ـ 29.

98ـ جيلاني طريبشان، ابتهال، ص 78 ـ 79.

99ـ محمد عمر، ديوان: أول الغيث قصيدة، ص 71 ـ 72.

❑❑

دراسات..

تَجَلِّيَـــاتُ الــوَطَنِ في شِـعْرِ إدريــس جَمَّـــاع

□ د. محمد محجوب محمد عبد المجيد

تمهيد:

يحظى الشاعر إدريس محمد جماع بمكانة كبيرة في الأدب السوداني في عصره الحديث، ولاغرو في ذلك فقد كان صادقاً وأميناً، سواء في شعره أم في موقفه من الآخرين، فالقارئ لديوانه يتعذر عليه أن يجد معنى مسروقاً، أو بيتاً مسلوخاً، أو قافية مستجلبة، أو إحساسا مفتعلاً، أو خيالاً ملفقاً. كذلك لم ينتجع أحدا بمديح، ولم يتزلف كبيراً بثناء وإطراء، وصان لسانه من الهجاء، ونزّه شعره من تصوير قعدة خليعة أو جلسة صاخبة. أحب شاعرنا الحياة وأخلص لها، وهتف بجميلها وجليلها، وواسى ضعيفها، وحباها بكل ما لديه، لكنه لم يظفر منها بطائل، إذ لم تبادله إحساساً بإحساس، أو شعوراً بشعور، بل حطمت فؤاده، ووأدت أحلامه، وحرمته عقله، حتى قصره الذي بناه في الرمال لم تتركه لينعم به. ولعل هذا ما دفعنا في هذه المقالة إلى التعريف به - لخمول ذكره في البلاد العربية - وبقضية محورية في شعره.

ولد إدريس محمد جماع سنة 1922م بحَلْفَايَـة المُـلُوك بالخرطوم في بيت زعيم قبيلة العَبْدَلَّاب الشهيرة، ولاشك أن نشأته في ظل هذه الأسرة قد هيّأته لاكتساب قيم العزة والشموخ والكبرياء والاعتزاز بالنفس.

ويلتحق – كعادة لداته – بالكُتَّاب لتعلم مبادئ القراءة والكتابة وحفظ قسط من القرآن الكريم، فضلا عن تلقف مبادئ الفقه المالكي(مذهب أهل السودان). وفي الثامنة من عمره يلتحق بمدرسة الحلفاية

الأوليــة(الابتدائيــة)فيمكــث فيهــا أربــع ســنوات، مــا يلبــث أن ينتقــل إلى أم درمــان الوسـطى(الإعدادية) سـنة 1933م. وفي سـنة 1936م يلتحق بكلية المعلمين ببخت الرضا. ويقــذف بــه طموحــه العلمــي إلى مصــر للالتحــاق بكليــة دار العلــوم. ويعــود إلى الســودان ســنة1951م بعـد حصـوله علــى الليســانس في اللغــة العربيــة والدراســات الإســلامية ليشــارك في نهضــته التعليميــة. ويظـل علـى هـذه الشـاكلة إلى أن اخترمتْـهُ المنية سنة 1980م. وقد خلَّف شاعرنا ديواناً وحيداً أسماه "لحظات باقية"(1)

تَجَلِّيَاتُ الوَطَنِ:

منـذ أن خلـق الله العظيـم الكـون ومـد فيـه عصـب الحيـاة، تعلـق الإنسـان بأرضـه وارتبط بها وتشبث، ففـي رحابها نشـأ، وفي جنباتهــا تربــى، وفي مســارحها عبــث، وفي مدارجها بسر. فالأرض/الوطن مهد الأجداد وموئل الآباء، فمـن الطبيعـي ـ إذا ـ أن يقـوى التعلق بها، ويؤكد ذلك قوله تعالى: وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُواْ أَنفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُواْ مِن دِيَارِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلاَّ قَلِيلٌ مِّنْهُمْ وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُواْ مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا﴾(2) فقـد جعـل خـروجهم مـن ديـارهم كفـؤ قتلـهم. لـذلك لم يكـن بغريـب علـى النـاس أن يصـفوا أي شـعور يقلـل مـن معنـى الوطنيـة أو يـزري مـن قيمتـه بـاللؤم والخسـة، "يقول أبـو هـلال العسـكري معلقـاً علـى قـول أحدهـم:

لا يمنعنـك خفـض العيـش مـن دعـة

نــزوع نفــس إلى أهــل و أوطــان

تلقــى بكــل بــلاد أنــت ســاكنها

أهــلا بأهــل وجيرانــا بجــيرانِ

إنهـا ألْـأمُ أبيـات قالتهـا العـرب"(3). لم يكـن إدريس جمـاع بمنـأى عمـا جبـل عليـه الســودانيون مــن حــبهم لــوطنهم وطلبــتهم لحريتــه، وغــايتهم لبلوغــه الدرجــة العاليــة الرفيعة. لذلك فمن المألوف أن تمتاز قصائده فيــه بصــدق الشــعور ودقــة الحــس ورقــة الإحساس، وهذا كاف لإقبال القارئ عليها من جهة واستظهارها من جهة أخرى. فأينا لا يحفـظ قصيدته "الفجـر الصـادق" الـتي بشـر بها أهل السودان بمقدم الحرية الميمون:

أمــــة للمجــــد والمجــــد لهــــا

وثبــــت تنشــــد مســــتقبلها(4)

روِ نفســـي مـــن حـــديث خالـــد

كلمـــا غنـــت لـــه أثملـــها

مـــن هـــوى الســـودان مـــن آمالـــه

مـــن كفـــاح نـــاره أشـــعلها

والقصـيدة طويلـة كمـا يفهـم مـن قـول الشــاعر في مقــدمتها لكنهــا ـــ وللأســف الشديد ـ لم تسلم من عوادي الدهر وغائلة الزمن، إذا أسقطت منها شيئاً كثيراً، مما يجعل استقراءنا لها ناقصاً، لكنـه بـلا شـك لا يمنع القارئ من الشعور بصدقه وحبه لمن يصفه. ويهجم شاعرنا على الموضوع من دون

تمهيد لهيبة المقام ولدفق المشاعر. كذلك لعب التنكير في قوله "أمة للمجد" وحذفه للمبتدأ (هي) دوراً مهماً في تبليغ المعنى للمتلقي. أما التنكير فيفسح مجالاً للفرض وفرصة للاحتمال، منه "أمة عظيمة للمجد" أو"أمة خالدة" أو"أمة أبية"، كذلك قاده التركيز على لفظة "أمة" الاستغناء عن الضمير"هي" أو ربما أراد أن يصرف القارئ إلى كلمة "الأمة" دون سواها:

أيها الحادي انطلق وأصعد بنا

وتخيّر في الذرا أطولها(5)

نحن قوم ليس يرضى همهم

أن ينالوا في العلا أسهلها

وقريباً يسفر الأفق لنا

عن أمان لم نعش إلا لها

إنه الفجر الذي يصبو له

كل ملهوف تمنى نيلها

ومهما يكن من أمر فما ورثه السودانيون من مجد مؤثل وحضارة راسخة تكفيه للثورة على القيد والنضال من أجل التحرر. ويهيب بحاديهم وقائدهم أن يتجاوز الحيز الضيق الذي يعيش به إلى أفق رحيب طُلْبة لحريته السلبية. ويفاخر ـ كعادة أهل السودان ـ بما خلفه أجداده من إباء الضيم ومقت الظلم ونبذ الاختلاف، ولا يكتفي بذلك، بل يبشر بالفجر الجديد ـ الصادق ـ وبسنائه الذي يبدد ظلمةً ظلَّ الشعب عاكفاً عليهم زمنا طويلاً:

لكأني بالعذارى نهضت

وبناء الجيل أمسى شغلها(6)

بهوى السودان غنت لحنها

وأدارت باسمه مغزلها

نهضة نادت فتاة حرة

وفتى كي يحملا مشعلها

إن انفعالَ جماعٍ بوطنه جعله قادراً على اختراق الحجب والنظر إلى ما وراء الأستار ـ كشأن الشعراء العباقرة ـ ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا: إنه كاد يقرأ الغيب من ستر رقيق، فها هو يتنبأ بما ستقوم به المرأة السودانية فيما بعد من دور نهضوي فاعل. إن جماعاً يؤمن بأن نهضة السودان لا تصنعها سواعد الرجال الفتية فحسب، بل لابد لها من أياد ناعمة تمسح عرقها وتخفف أساها وتمنحها عزماً، إن لم تحمل المشعل معها. أما قصيدته "من سعير الكفاح" فلا تقلّ ثورية عن نظائرها، هذا إن لم تفقها، فالألفاظ تأتي "دفعاً دفعاً، كأنه يخرجها من مضخة"(7) فضلاً عن النغم القوي الموقع والعاطفة الصادقة والانفعال الحقيقي. فجماع ينقل إلى القارئ عدوى الثورة وحرارة الانفعال، بل يجعله يشاركه هتافه وغضبته:

قلوب في جوانبها ضرام

يفوق النار وقداً واندلاعا(8)

يظن العسف يورثنا انصياعا

فلا والله لن يجد انصياعا

ولا يــوهي عزائمنــا ولكــن
يزيــد عزيمــة الحــر انــدفاعا
ســنأخذ حقنــا مهمــا تعــالوا
وإن نصــبوا المــدافع والقلاعــا
وإن هــم كتَّموه فليس يخفـى
وإن هــم ضــيَّعوه فلــن يضــاعا
طغـى فأعـد للأحـرار سـجنا
وصــير أرضــنا ســجنا مشــاعا
همــا ســجنان يتفقــان معنـى
ويختلفــــان ضــــيقاً واتســــاعا

وتصـور الأبيـات المشـروع الاسـتعماري، وتوضـح ـ بجـلاء ـ آلياتـه وأدواتـه في تحقيـق مآربـه وغاياتـه، كمـا تـبين موقفـه مـنهم وأدوات المواجهـة عنـده. فجمـاع يقـوم بـدورَي (الـراوي أو القـاص) و(البطـل) في آن واحـد. ويوظـف الضـمائر لأداء الشخصـيات، كـأن يستخدم ضمير الجمع الغائب"هـم"تعبيراً عـن المستعمر، وضـمير الجمـع الحاضـر(نـا) في التعـبير عـن بـني وطنـه. كـذلك عـدل عـن التعــــبير الــــذاتي(أنــــا) إلى التعــــبير الجمـاعي(نحـن) فضـلاً عـن اسـتخدام أفعـال المضــارعة "ســنأخذ" للديمومــة والاســتمرار. وعلينا ألا نغفـل الألفـاظ "ضـرام، نـار، وقـد، انـدلاع" المجتلبـة مـن معجـم الثـورة والانفعـال والموسـيقى "بحـر الـوافر " المناسـبة "لإظهـار الغضـب في حالـة الفخـر والهجـاء"(9) ولا يـني ينـادي بحريـة السـودان واسـتقلال أراضـيه، مـذكراً أبنـاء وطنـه بمـا خَلَّفـه الأجـداد مـن مجـد خالـد يمكـنهم اسـتدعاءه للتـزود منـه بما هو كاف للثورة والتمـرد، فالماضـي ـ إذا ـ ليس زماناً منتهياً بلا أوبة، أو صورة منزوية في ركـن بعيد تستدعى بين الفينة والأخـرى، بل هو حاضر ومقيم في عقله ووجدانه. ونحـن لا نلقى القول على عواهنه، بل نملك أدلـة لما نقـول، فهـا هـو يسـتدعي روح جـده الأكـبر الشيخ عجيب المَانْجُلُك(❖) ليمنـح مـن عزمـة قوة، ومن جرأته ثباتاً :

لـواؤك خفـاق إذا قصـف الـردى
يـداً حملتـه مـدَّ حـرٌ لـه يـدا ا(10)
فيـا وطـن الأحـرار حبـك خالـد
علـى الـدهر يبـدي مظهـراً متجـددا
أراد لــك الماضــون مجــداً وأننــا
لنحيــا لتحيــا خالــداً وممجــدا
وفي بعـث ماضـيك الحيـاة لأمـة
ومن أنكـر الماضي فقد أنكـر الفدا

ويــــتخلص مــــن ثلاثيــــة الــــوطن /الحرية/الماضي إلى الحديث عن جده بطل السودان وموحده:

هنـاك في الصـحراء نـام مجاهـد
توسد من أحجار هامات توسـدا(11)
وحيداً وفي الآفاق قد كان عزمه
يجــــرد عزمــــاً صــــارماً ومهنــــدا
تـدفق في الآفـاق شـرقا ومغربـا
وصــاغ مــن الســودان قطــراً واحــدا

يمرّ ركاب الريح حولك خاشعا

ويطربه الماضي فينساب منشدا

إن أجواء الهيبة والجلال التي خلعها على قبر جدّه، وجعل فيها الرياح حوله تبدو خاشعة متبتلة تذكرنا بما أضفاه أحمد شوقي على شيخ المجاهدين عمر المختار في قصيدته:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء

يستنهض الوادي صباح ومساء(12)

والحق أنّ عمر المختار وعجيب المانجلك يتشابهان من وجوه كثيرة، فكلاهما يرمز للقوة والكرامة والهامة المرفوعة، وكلاهما انتصر على الموت. وجماع إذ يشرئبُّ بعنقه إلى المستقبل فإنه لا ينسى أن ينتصر ـ أيضاً ـ للماضي وينحاز إليه وإلى أبطاله، وعلى رأسهم السيد محمد أحمد المهدي الذي خصه بقصيدة رائعة:

ما زال آمادا يرن بمسمعي

رجع الملامح فوق تلك الأربع(13)

هو من صهيل الخيل في وثباتها

وصدامها وهزيم صوت المدفع

وصليل أسياف ومشتبك القنا

ما بين منتزع وآخر مشرع

صور من الماضي تطوق بناظري

وأكاد أبلغ مسها بأصابعي

ويستهل قصيدته بمشهد بطولي يستوحي أحداثه من أصداء معركة شيكان وما اعتمل فيها من اقتتال، وما استخدم فيها من أدوات قديمة كانت "سيف، قنا" أو حديثه "مدافع" و لا يكتفي بذلك، بل ينقل إليها جلبة وضجة عاليين"تصهل، ترن، صليل"والحق أن عزيمة المهدي لم تفلَّها قلة رجاله، ولم ترهبها بطشة أعدائه، وإنما زادتها قوة وهمة، فكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإيمانها الراسخ وعقيدتها الصحيحة:

قاد البلاد إلى الحياة مظفراً

يطأ الطغاة بجيشه المتجمع(14)

فكتائب السودان تحت لوائه

منصبة كالجارف المتدفع

هم قلة لكن هيبة بأسهم

لم تبق للأعداء فرجة موضع

فالمهدي لم يكن ثائراً على المستعمر أو ناقماً على استبداده فحسب، بل كان حرباً على أعداء العلم وأصدقاء الجهل ومدعي الخوارق من بني جلدته، وفي كلّ كانت نفسه متطلعة إلى الخلاص والتحرر من إسار المستعمر وتخليص الدين مما علق به من شوائب الخرافة والشعوذة.

نادى ليرجع للحنيف شبابه

ونعيش أحراراً بهذا المرجع(15)

حرية أزجى الصفوف وقادها

لبلوغها في حضنها المتجمع

ويبدو أن شاعرنا لا يحلق دائما عالياً، فها هو يسقط سقوطا مزريا، فقصيدته "روح السودان" لا روح فيها ولا عاطفة، إنها

تخلو من الحس الوطني الذي عرف به وتفتقر للخيال المحلق، ويعوزها التعبير الفني الدقيق، فضلا عن رداءة موسيقاها، يقول:

في طريـــــق الخلـــــو
د طريـــــق البنـــــاء(16)
روحـــــه اعتصـــــرت
مـــن شـــذى ومـــن ســـناء
مـــن بطـــولات أمـــ
س جـــــرى في الـــــدماء
صـــــحف بـــــالرجو
لـــة فاضـــت جـــلاء
مـــن كمـــال الإبـــا
ء ونبـــــل الوفـــــاء
وجمـــــال الإخـــــا
ء وحـــــب الفـــــداء

ولعل من الأفضل أن نكتفي بهذا القدر منها، ففيه ما يؤكد على أن الناظم ـ ولا أقول الشاعر ـ لم يجد عنتا ومشقة في النظم، فالألفاظ جاهزة والتعبيرات محفوظة يسهل استدعاؤها "طريق الخلود، كمال الإباء، ونبل الوفاء" والخيال يرابط في الأرض دون رغبة في التحليق، فضلاً عن رداءة موسيقاها، فمشطور المتدارك دنيء للغاية، كما أنه لا يصلح في اعتقادنا لشيء ذي قيمة، ولعل هذا ما جعل الخليل يهمله، بل يسقطه من دوائره العروضية. وتشارك قصيدته" نحو القمة "قصيدة "روح السودان" سقمها وضعفها، وإن حاول الاحتيال علينا بضجيج الألفاظ الخلابة:

إلى الســـــماء بعيـــــدا
تمضـي الـذرى الشـامخات(17)
فيهـــا صـــقيع وصـــخر
أنيابـــــه مرهفـــــات
لكـــن روحـــا جســـورا
سمـــــت بـــــه النزعـــــات
يبغـــي الصـــعود وإن لا
ح في الصـــــعود الممـــــات
لم تثنـــه عـــن منـــاه
مخـــاطر أشـــتات
والصـــخر يـــدمى جســـوما
تقودهـــــا العزمـــــات
والمـــاء ينســـاب والظـــل
وارفــــاً والنبـــــات

وتكتظ الأبيات بالألفاظ الدالة على الصمود مثل "لكن روحاً جسوراً، يبقى الصمود، تقودها العزمات" وكأن هذا من وجهة نظره كاف لإيهام القارئ بثورة وانفعال، ولكن الحق غير ذلك، فضجيج الألفاظ لا يصنع شعرا تعوزه العاطفة الحقيقية والإيمان الراسخ فضلا عن رتابة الإيقاع وثقله، فبحر المجتث "مستفعلن فاعلاتن" قصير ودنيء، وقصره لا يتيح له فرصة للتعبير عن الثورة وجيشان النفس، كذلك لم تقل القافية رتابة، فالتاء

ضعيفة، ويبدو أن شاعرنا أحس بهذا فعمد إلى إلحاق الضمّة بها علّها تكسبها شيئاً مما افتقدته، لكنه ما ظفر بشيء. ولا تقلّ صوره رداءة عن موسيقاها، فقد كدّ خاطره، وأتعب خياله ليقول لنا في خاتمة المطاف إن الصخر يدمى، والماء ينساب والظل يرف. يمكننا أن نقول إن قصيدة "نحو القمة" لاحظ لها من اسمها، ولو أسقطها من ديوانه لكفانا شراً مستطيراً، ولأراحنا من عنت قراءتها والتدقيق بها. ومهما يكن من أمر فإن قصائده الوطنية تمتاز بالثورة والانفعال سواء في ألفاظها، أم معانيها، أو في اختياره لعناوينها على شاكلة "من سعير الكفاح" "أصوات" "نضال لا ينتهي".

ويتحرر السودان من القيد الذي صفد أقدامه وكبل يديه زمناً طويلاً، فتنفرج أساريره وتهدأ ثورته، وتقر بلابله، ويشعر أن حلمه الأحادي قد تحقق. فهاهو يتغنى بمشاعر آلاف السودانيين وهم يرفعون علم بلادهم إعلانا لحريتهم، وإشهاراً لاستقلالهم:

شعب يغني يوم عيد فخاره

بأجل لحن رن في قيثاره(18)

لحن يفيض حماسة فكأنما

تتناثر النيران من أوتاره

غنى به الحادي فكان نشيده

وشدا به العزاف في مزماره

فاستقلال البلاد ليس نهاية المشوار، بل هو بدايته، لأن المأمول بعده يفوق ما كان قبله، فالبلاد في حاجه ملحة للوحدة ونبذ العنصرية وترك العصبية، في حاجة إلى التنمية والبناء، فالأوطان يبنيها بنوها بوحدتهم قبل سواعدهم، وبتآلفهم قبل قوتهم:

اليوم يطرب كلُ حر في الثرى

رغم الفوارق، ورغم بعد دياره(19)

هو عيدنا المأمول عيد كفاحنا

وبداية المرجو من أثماره

وبعد مرور عام على الاستقلال ينظم شاعرنا قصيدته "نضال لا ينتهي"وفيها يذكر أبناء وطنه بالدماء التي أهرقت، والأرواح التي أزهقت لأجل الاستقلال والحرية. وعنوان القصيدة ذو دلالة واضحة، إذ ليس النضال رهيناً بمناهضة المستعمر ودحره، وإنما يمتد إلى الداخل ليشمل مواجهة الجهل ونبذ الخلف. فالاستقلال والحرية بداية لمشوار طويل من البناء والنماء والازدهار:

بعد موج لا يحييه السنى

أدرك الزورق شطآن المنى(20)

ومن الشطآن هبت نسمة

وإلى حرية أفضت بنا

طرب طاغ وحس مفعم

وأناشيد تدوي كلنا

وتكتظ الأبيات بالاستعارات المنتزعة من الطبيعة بشقيها الأليف والمتوحش، كاستعارة الموج للمستعمر، والزورق للوطن، والشاطئ للحرية والأمان. وينبه إلى خطورة النكوص والارتكاس، ويقول: إن الحرية ليست حلية نزين بها جيدنا المعطل، أو شعاراً نرفعه، أو علماً يخفق بين بنود المتحررين، إنها التزام صارم وعمل شاق ومضن، وأكبر الظن أنه شعر بانشغال ساسة البلاد وصناع القرار بما في أيديهم لا فيما تعوزه البلاد:

نحن في العالم شعب طامح

ومضى عام على فرحتنا(21)

وتولى نصف قرن قبله

ما جنينا منه إلا بؤسنا

بدماء وكفاح برزت

من قتام الأمس حريتنا

وهي ليست حلية نلبسها

بل حياة لنبني أمتنا

والذي سال دم من أجله

إنه أقدس قدس عندنا

ويذكرهم بنضال أجدادهم حتى يرعووا ويكفوا عما هم سادرون فيه، فالحرية التي ينعمون بها الآن دفع الأجداد مهرها من دمائهم وأرواحهم ومهجهم. فهل بعد هذا كله نفرط فيها بخلفنا واختلافنا:

أمل الأجداد في أجداثهم

لو بدوا في ساحة العيد هنا(22)

والألى صرعوا في كرري

وأياديهم إلى صم القنا

والألى قد أطلقوا بركانهم

وجحيم الظلم يعوي بيننا

غرسوا النخوة في تاريخنا

بدماهم وجنينا غرسنا

وفي الأبيات حشد للصور المتنوعة، كالاستعارة المكنية في قوله(غرسوا النخوة) والكناية في قوله (وأياديهم إلى صم القنا)، وعلينا ألا نغفل حسن انتقائه لعناصر أخرى، مثل تكرار "الألى" ورد الأعجاز إلى الصدور(غرسوا، غرسنا) والأفعال المعبرة عن الشدة والقوة "صرعوا، يعوي" وتكرار الأحرف ذات الوقع الشديد كالدال والجيم "أجداد، أجداث، أيادي، بدوا" والجناس بين (أجداد) و(أجداث)، فضلاً عن التناوب بين الزمنين، الماضي والحاضر. والحق أن جماعا وفق ـ إلى حد كبير ـ في رسم لوحة تجمع بين الصورة والصوت. ويظل الحديث عن الغد المأمول، أنشودته المفضلة:

موكب الآمال يحدو

ه إلى جيل سعيد(23)

وابتسامات الغد المشـ

رق تبدو من بعيد

وقوله:

ورؤى الغد المأمول تطرب أمة

عانت من المحتل واستعماره(24)

ويبدو لي أن جماعاً قد منَّى نفسه بأمانٍ شتى بعد استقلال البلاد، لعل أبرزها أن يغدو وطنه قويا بجنده وعلمه وثقافته وهذا يبدو جليا في مجموع ما نظمه من أناشيد للجيش السوداني وللعلم السوداني ولجامعة الخرطوم وغيره، لكنه لم يظفر بطائل. مما جعله يرتد إلى ذاته حسيرا كسيراً زاهداً فيما سيأتي لكنه غير نادم على ما مضى، يضاف إلى ذلك كله شعوره باليأس والقنوط خاصة وأنه رأى أحلامه ورؤاه تتحطم أمام ناظريه، فالغد المأمول لم يعد مأمولاً، والاستقرار غدا انقلابا أو ثورة. وينسحب من الواقع الأليم إلى الطبيعة الغناء لعله يجد فيها أنشودته ومبتغاه ولعل هذا ما يفسر لنا عزوفه فيما بعد عن التغني بأمجاد الوطن والاستعاضة عنه بتمجيد الطبيعة وتقديسها.

الهوامش:

1ـ انظر ديوانه لحظات باقية، دار الفكر، الخرطوم، ط3، 1984م.

2ـ سورة (النساء)، آية (66).

3ـ المعاني، لأبي هلال العسكري. دار الجيل، بيروت، د.ت، ج2،ص186 ـ 187.

4ـ ديوان لحظات باقية، ص53.

5ـ السابق نفسه، الصفحة نفسها.

6ـ السابق نفسه، الصفحة نفسها.

7ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، د. ت، ج1، ص359.

8ـ ديوان لحظات باقية، ص25.

9ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص359.

(❖)المَانْجُلُك: لقب يطلق على عظيم قبيلة العبدلاب ومعناه لا نجل أحدا سواك.

10ـ ديوان لحظات باقية، ص77.

11ـ السابق نفسه، الصفحة نفسها.

12ـ ديوان الشوقيات، لأحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط11، 1986م ج3، ص17.

13ـ ديوان لحظات باقية، ص78.

14ـ في ديوانه(المجتمع)، والصواب ما أثبتناه.

15ـ السابق نفسه، ص79.

16ـ السابق نفسه، ص50.

17ـ السابق نفسه، ص114.

18ـ السابق نفسه، ص27.

19ـ السابق نفسه، ص 17.

20ـ السابق نفسه، ص32.

21ـ السابق نفسه، الصفحة نفسها.

22ـ السابق نفسه، ص32 ـ 33.

23ـ السابق نفسه، ص45.

24ـ السابق نفسه، ص27.

المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.
- ديوان الشوقيات، لأحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط11 ، 1986م.
- ديوان لحظات باقية، إدريس جماع، دار الفكر، الخرطوم، ط3، 1984م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، د. ت.
- المعاني، لأبي هلال العسكري، دار الجيل، بيروت، د.ت.

❑❑

الاستلاب وأضاليل الإيديولوجيا عند أحمد حيدر

□ صالح سميا

ثمة من يرى أن الفكر الأخلاقي هو على التخوم بين الفكر الديني والفكر الفلسفي لذلك تصبح الفلسفة حاجة إنسانية، هي حاجة الإنسان لأن يعتبر شخصاً فائقاً للطبيعة كما يرى المفكر أحمد حيدر، فالإنسان كائن يطمح إلى بناء نظام عقلاني للعالم يكون موئلاً له يصونه كي لا يرد إلى مستوى الأشياء.

ويركز أحمد حيدر على المفهوم الشخصاني قائلاً إن الشخص ليس متحققاً في الواقع، وإنما هو صورة أو أنموذج مثالي بالمفهوم السقراطي يتجه نحو التشخصن الإنساني ويتخذه معياراً لطريقته أو نمط وجوده في العالم وهذا المعيار أخلاقي في النظر إلى الإنسان وطريقة معاملته.

فحيدر يريد أن يعامل الإنسان كغاية في ذاته لا وسيلة، وبصفته شخصاً وليس شيئاً وليس أداة، والشخص لدى حيدر مفهوم " كلي" كل شخص إنساني، بينما الإنسانية كما يراها حيدر هي شعار إيديولوجي تعتمده السياسة ولا يصلح كمعيار أخلاقي لأنه تعبير كمي نجده في عالم السياسة لا يعني شخصاً معيناً، فمفهوم الإنسان أقل عمومية، وليس محدداً بدقة مثل مفهوم الشخص الذي هو فردي يشير إلى كل فرد ، وكلّي يشير إلى كل إنسان.

هكذا يصبح الشخص غاية في ذاته، وهو معيار الغايات الإنسانية كلها، لكنه معيار قد لا يتحقق في الواقع، وهذا لا يضير كما يقول أحمد حيدر لأنه يبقى معياراً

دونه يفقد الإطار المرجعي في الفلسفة والإيديولوجيا ، وفي عالم الحياة، ويتساءل حيدر إلى أي حد يتوفر البعد الشخصاني في عصرنا ، عصر العولمة المصرة على تدميره من خلال تدمير الهوية في صورتها الفردية والاجتماعية.

هذه الهوية المطموسة بركام الإيديولوجيا والتي تستدعي تطهيرها من ضلالات الإيديولوجيا.

ويعتقد حيدر أن التأليف الجديد الذي يمكن أن تقدمه الفلسفة في عصر العلم هو التأليف بين الشخص الإنساني بصفته منتجاً للقيمة الأخلاقية العليا التي يشتق منها نظام القيم الإنساني وبين النظام العلمي للطبيعة الذي لا ينفصل عن امتداده الإيديولوجي، هذا التأليف هو الذي يحرر الإنسان من الإيديولوجيا وضلالاتها ، وهو الذي ينقلنا من وحدانية الحظ في التفسير والتقويم إلى الثنائية، ثنائية الإنسان والعالم، الثنائية التي تضع العلم والتكونولوجيا تحت رقابة الإنسان . وفي رأي حيدر إن هذه الثنائية لا يعارضها العلماء وإنما تعارضها النخبة العالمية الجديدة التي لا انفصال بينها وبين رجال المال والسياسة " النخبة المهيمنة" الساعية لأن تكون الذات الفاعلة الوحيدة في العالم، أو الذات (الكونية) أو ذات التاريخ، والتي تعتبر نفسها مركز العالم، والمقياس الوحيد لكل الحقائق، حيث تظهر رغبة الأنا هنا نابعة من الأنانية، وليس من الغرائز والحاجات الجسدية، هذه الأنا التي يعدها (يونغ) عقدة سيكولوجية عصية على التفكك، ولا تنفصل عن النظرة السحرية وعن التخيل والوهم الذي يعيشه صاحبه على أنه الواقع، وهذا ما يهيئ الأنا في رأي حيدر لأن ترفع نفسها إلى مرتبة المطلق، إنها الأنا التي استولت عليها الرغبة السحرية والتي يدعوها أحمد حيدر بالأنا العطالي الشبيهة بالعطالة الفيزيائية هذا الأنا هو الذي يحدد أسلوب تعامل الأنا مع العالم، فالعالم يعتبر امتداداً للأنا ملحقاً بها ، وتابعاً لها وخاضعاً خضوعاً مطلقاً لهيمنتها ، ومن أجل هذه الهيمنة المطلقة تعمل العطالة على إخماد العالم وإلغاء مبادرته ((إلغاء الذات الفاعلة فيه)) وإلغاء مشاريع التشخصن الإنساني وحتى إلغاء الميتافيزيقا والفلسفة، وإلغاء عالم القيم الذي يعتبر أفق التعالي عند الإنسان لبناء عالمه، وبهذا تصبح العطالة نقيض التشخصن.

فالعطالة كما يراها أحمد حيدر مسلحة بالذكاء، ذكاء الأنا العطالي النجيب، الذكاء التحايلي، وهي تمتلك قدرة كبيرة على التمويه الإعلامي والتنكر في صورة مشروعة من السلوك والعطالة هنا لا تنفصل عن الإيديولوجيا، هذه الإيديولوجيا التي استولت في العصر الحالي على العلم والتكنولوجيا وسخرتهما لمصالحها فتحولت إلى " عزم عطالي" شديد بلغت حدود الهيمنة المطلقة.

إن العطالة تقوم على الفردية كما يرى أحمد حيدر، والفردية نقيض التشخصن، لأن التشخصن ينتمي إلى الحقيقة، أما الفرد فلا ينتمي إلا إلى رغبته في الهيمنة، فتصبح

رغبته هي مصدر قيمه، هنا تلتقي كما يرى حيدر الفردانية مع رأي نيتشه القائل " إن الإنسان المتفوق المتفرد بذاته يصنع حقيقته ويصنع قيمه" ويقرر حيدر أن العطالة هي الأساس السيكولوجي للعولمة ، فقد بلغت العطالة كمالها في العولمة بامتلاكها الاقتصاد والتكنولوجيا والسياسة مع قيامها على أرضية من المعرفة الشاملة بعلوم الطبيعة والإنسان معاً.

إن الشخص بطبيعته ميال إلى الانفتاح والتعالي نحو الحقيقة والقيمة، طموح إلى تجاوز وضعه الطبيعي نحو ما يعلو عليه " ما فوق الطبيعة" بينما العطالة تميل أو تسعى إلى إخماد توتر الشخص نحو التعالي لإرجاعه إلى مجرد فرد أو فردية "Atomic" شاردة لا مرجع لها، إنها تعطيل كامل لكل مبادرات الشخص (تعطيل للشخص وللتعالي)

ويرى حيدر أن العطالة لا تنفصل عن الإيديولوجيا التي تبررها العولمة " إن العطالة المتمثلة بالعولمة والتكنولوجيا والتقدم المرتبط بها، وبوصول الفردانية إلى ذروتها تختلف كثيراً عن العولمة العتيقة وصورها المتمثلة بالملوك وسلاطين الحق الإلهي، ونزوعهم إلى التمدد الإمبراطوري "

فالعولمة توظف من أجل رغبتها العطالية معرفة العصر كلها وقد أصابت هذه العولمة علم الاقتصاد بعدوى الانحراف الإيديولوجي لذلك فقد علم الاقتصاد طابعه الأخلاقي القائم على كونه علم الحاجات الإنسانية متحولاً إلى تدعيم علاقات التسلط العطالي.

من هنا يرى أحمد حيدر أن فضح لعبة السلطة هو فضح لإيديولوجيا العطالة " وهذا الفضح لا يقوم إلا بالفلسفة والذات الفلسفية، فسيرورة التشخصن التي تصل بالإنسان إلى عتبة التأمل ورؤية الحقيقة تقوم على الصراع مع الرغبة العطالية الكامنة في نفس كل إنسان، من هنا نجد فيلسوفاً صنوَ كانت يقول: "إن قهر الرغبة (اللذة) هو المقياس التربوي الوحيد " ويطالب أحمد حيدر بما طالب به فرويد وكانت بحصر الرغبة ضمن القواعد والقوانين كما فعل القرآن الكريم، ففي القرآن الكريم يقول حيدر " معرفة سيكولوجية وفهم عميق للنفس البشرية" .

وإذا كانت الإيديولوجيا كما يقول حيدر وثيقة الصلة بالإنسان وهي التي تعرّفه بذاته وبنظام القيم الذي يوجهه في الحياة فإنها في عصر العلم تواجه محنة حقيقية، فالعلم اليوم معروض كحقيقة موضوعية في حين تبدو الإيديولوجيا نسيجاً من "الأوهام الذاتية".

إن أعظم التزامات الإنسان اليوم يقع خارج الحقيقة، وإن موت الإيديولوجيا يعني موت القيم ومبررات العيش، فالخيار مستحيل بين الإيديولوجيا والحقيقة "لأن الإيديولوجيا مفروضة على الجميع وهذه هي مأساة زماننا".

لذلك لا بد من التحرر من فساد الإيديولوجيا، ووضعها في موضعها واعتراف كافة الناس بها ومن ثم تجاوزها "وبهذا ينفسح المجال لفكر سياسي اجتماعي اقتصادي بيولوجي أخلاقي".

ونحن نقرأ ونسمع الكثير من الأصوات المنادية بالتخلص من الإيديولوجيا اللاعقلانية واللاعلمية يسارية كانت أم ارتدادية على طريقة روسو المنادي بالعودة إلى الطبيعة خوفاً من رؤية القيم تموت في عالم التقنية.

وشعور الإنسان المعاصر بالاضطهاد والاستلاب والقلق الذي يثيره العلم هو ناجم عن هذا التحول الذي تمر به.

فعصر الإنسانية العلمي يفرض موت الإيديولوجيا التدريجي ليؤسس لنشوء وعي اجتماعي شامل وسيادة القيم الحقيقية الأصلية في العصر العلمي .

وحيدر يرى أنه " في عصر العلم لا تفقد القيم إلا غلاف شوائبها من أعراف وترهات أُحطنا بها طويلاً "

والإيديولوجي إذا تصدى للكشف عن جانب من جوانب الواقع انحرف عن الحقيقة، ومن هنا كان الإيهام صفة جوهرية للإيديولوجيا.

لذلك يقول أحمد حيدر " إن الفلسفة تتجاوز العلم بالمعيارية وتتجاوز الإيديولوجيا بالصدق والالتزام بالحقيقة المؤسسة للمعيارية والقيمة.

إن الضمير والشعور بالذنب ورفض الوجود الضال طلباً للوجود الأصيل هي مقولات أخلاقية نابعة من شعور ديني أحبطته عدمية العصر، والفيلسوف الحديث يشعر بانهيار عالمه فيحاول أن يعيد بناءه في داخله.

والإيديولوجيا عندما توظف المنهج الوضعي تحذف بعد التعالي في سائر تجلياته "الدين، والفن، والميتافيزيقيا"(8).

والاشتراكية في نظر حيدر نظام أخلاقي ينبغي للإنسانية أن تسعى إليه، لكنه يرى أن ما قامت به الماركسية من ربط للتحرر بالصيرورة التاريخية هو ضرب من الاستلاب مؤكداً أن الاستلاب يمر باللاشعور الاجتماعي الذي تتكون فيه الإيديولوجيا ولكي نتخلص من هذا الاستلاب لا بد من الغوص إلى الجذر اللاشعوري واقتلاعه من النفس.

والخروج من الاستلاب يقع على عاتق الطبقة المثقفة أو بكلمة أصح على النخبة المهتمة بإيصال الحقيقة إلى المجتمع ليكون هذا التوصيل استراتيجية الثقافة في مقابل استراتيجية مضادة تفرضها قوى القهر والتسلط، بما تفرضه على المثقف من عزل وتشويه للصيغ الثقافية وذلك من خلال إنتاج مثقفين زائفين، وإغراق الناس بهموم الحياة، كما يرى أن الكتابة هي حرب على الاستلاب الاجتماعي عندما تقوم بفضح صور الاستلاب وتجلياته "وتوصيل الحقيقة من أجل التحرر من الضلال الإيديولوجي.

وإذا كان حيدر ضد الإيديولوجيات التي لا يرى فيها سوى الضلال، فإن ثمة أمل في الاشتراكية المثالية "الطوباوية" من منطلق أن هذه الاشتراكية الطوباوية تسعى في الوقت الحاضر للعمل على إعادة الاعتبار لها من خلال اختراقها للواقع نحو الحلم أي نحو

إعادة الماهية الإنسانية المستلبة، ويعتقد حيدر بانتصار الاشتراكية الطوباوية أو الأخلاقية في مقابل الاشتراكية الماركسية التي اعتمدت الصيرورة التاريخية مؤكداً "أن هذه الاشتراكية عندما تصبح واجباً صريحاً للبشر أي واجباً أخلاقياً سنجد الفلسفة والدين يقفان إلى جانبها لحمل هذا الواجب طالما أنها تؤسس لمبدأ العدالة، وهو مبدأ ديني وفلسفي، فإذا كانت مهمة الدين محاربة الشر، فإن السياسة العالمية تتجه نحو الإرهاب موظفة الدين لتشويه سمعته وتشويه مفهومه، لذلك يطالب حيدر بالتمييز بين الجهاد القائم على محاربة الشر وبين الإرهاب القائم على قهر الشعوب والتسلط عليها.

وعندما يتحدث أحمد حيدر عن الهوية يرى أنها ترتكز في بنائها على نظامين أحدهما معرفي يقدمه العلم والآخر ثقافي يعتبر النواة الأخلاقية للهوية مؤكداً أن لا شيء يصون الهوية ويحميها غير العدالة وإذا كانت الهوية نزوعاً نحو الاستمرار في الوجود فهي ليست نظاماً معرفياً وأخلاقياً معطى، بل هي فعالية مباشرة تظهر في الانفعال الجمعي الذي يظهر في لحظات الخطر الذي يهدد هذا الوجود.

ويؤكد حيدر أن هذا النزوع (حس الهوية والانفعال الجمعي) قد يخمده إذلال الناس وتحطيم كرامتهم في مجتمعاتنا ذاتها، وثمة فرق بين الإنسان المعاصر وإنسان العالم القديم الذي كانت الفلسفة والدين يقدمان له صورة للوجود يكفي معرفتها لشيوع الأمن والاستقرار والعيش باطمئنان، بينما إنسان العالم الحاضر، ومع ظهور فلسفات عصر النهضة بدأ يتسلل إلى نفسه رعب من لانهائية العالم، وقد أعلن "كانت" ارتيابه من صور العالم الراسخة بالاعتقاد الميتافيزيقي مطالباً ببناء صورة لهذا العالم على أساس أخلاقي من خلال الشعور بالمسؤولية، وهذا القلق الوجودي الذي عبرت عنه الوجودية يراه أحمد حيدر ضرورياً للنفس البشرية التي تنوي تحقيق ذاتها.

ويخلص أحمد حيدر إلى نتيجة مفادها إن الإنسان لا بد له من بناء عالمه الأرضي بما يتفق مع الشعور بالمسؤولية والالتزام حتى يستحق مملكة السماء وذلك من خلال التعالي بالذات والارتقاء بها نحو عالم القيم، وذلك من خلال الحدّ من غلوّ الحالة العفوية، حالة الغرائز والعطالة للوصول به إلى حالة الثقافة والحضارة، أي لا بد من الارتباط بالمتعالي على حد تعبير كارل ياسبرز علماً أن المتعالي عند أحمد حيدر هو عالم القيم، لأن المتعالي هو الذي يحرر الإنسان من القلق والخوف وينتشله من ضياع عالم الحياة.

فالإنسان سيبقى ضائعاً في رأي أحمد حيدر ما لم يرتبط بمثال أخلاقي مرتبط بالإنسان نفسه " إذ لا شيء ينقذه وينتشله من عطالته واستلابه وضياعه سواء الفلسفة أو أي قوة خارجية ما لم يتغير في أعماقه ويغيّر ما يقوم به هو بالذات.

وفي تناوله للحضارة يرى أن الحضارة اليونانية كانت فلسفية وحضارة العصور الوسطى كانت دينية، أما الحضارة الحديثة، حضارة الهيمنة، فتقوم على العلم والتكنولوجيا وقد جعلت الإنسان الغربي المالك لهذه التقنية مفتوناً بنفسه، معتقداً بأنه يملك الذات المطلقة والقدرة الكلية التي ستقوده إلى الحلول محل الإله وهو يتجه بإنتاجه إلى تدمير الحضارة وتدمير الحياة لتكون هذه الحضارة آخر حضارة على الأرض.

وفي الصراع العربي الصهيوني يرى حيدر أن إسرائيل ليست امتداداً للنظام الإمبريالي فقط بل هي امتداد العالم الغربي الذي يعتقد أنه مركز الكون وله حق التصرف بشعوب العالم، وما الديانة اليهودية سوى التبرير الإيديولوجي لهذه العدوانية ضد الآخر ومن هنا يرى أن صراعنا مع إسرائيل هو صراع حضاري وأنه في عصر القوة الأحادية نجد أن الغرب يسعى جاهداً لتهميش العرب وإخراجهم من التاريخ من أجل ترسيخ الكيان الصهيوني.

المراجع:

1- العطالة والتجاوز.. أحمد حيدر

2- الخروج من الاستلاب.. أحمد حيدر

3- الجمالية والميتافيزيقيا.. أحمد حيدر

4- من الإيديولوجيا إلى الفلسفة والدين .. أحمد حيدر.

❑❑

دراسات..

مـــا هـــو الإدراك النقــدي لحقيقــة (الرمــز) في الــنص الشعري

□ رحيم هادي الشمخي*

تعد الدراسات الرمزية لأسلوب النص الشعري واحدة من أهم الدراسات التي تمثل ضرباً من عمق التناول النقدي للنص، ومحاولة إدراك خباياه، وما يتعلق بتكامل عناصره، وتنامي تراكيبه، وترابط علاقاته، وما ينطوي عليه جميع ذلك من إيحاءات شعورية ترتبط بقضاياه، وتمثل آثار التجارب المتعلقة بنفس منشئه وذاته، وما يتصل بوقع تلك التجارب على هذه النفس وتلك الذات.

فمن المعروف أن الأسلوب الشعري يزخر بالكثير من الجوانب والعديد من القضايا والمتنوع من الاتجاهات، وهو يرتكز في مجمله على ما يلائم طبيعته وأسسه من الوسائل الفنية التي تمنحه خصوصية ليست لغيره من الأساليب وتضعه موضعه المميز بين فنون الأدب وأضربه،

ولقد كان لذلك أثره البالغ في تعدد مناهج دراسة هذا الفن ونقده واختلاف هذه المناهج في التماس الوسائل التي تهيئ لها بلوغ غاياتها، والتذرع بالاتجاهات التي تضمن لها كشف الكثير مما يلف هذا الأسلوب الشعري من الغموض ويحوطه من الإبهام...

وكان من أبرز وسائل الأسلوب الشعري التي استرعت الانتباه في هذا المجال الجانب

* أكاديمي وكاتب عراقي.

التعبيري في مظهره اللغوي المنطوق الذي يتجه بكل طاقاته إلى أن يحمل سمات ذلك الفن ويجمع خصائصه، ويتضمن إيحاءاته ودلالاته، وذلك لما يتسم به هذا الجانب من سمات خاصة تلائم طبيعة ذلك الفن الشعري، وتصبغه بصبغة تميزه عما سواه، فيتحطم غيرها المألوف من التركيب وأنماط التعبير، ويصير إلى أوضاع غير مألوفة، والقريب من الحقائق فيصير بعيداً، والمحدود من القضايا فيصير مطلقاً.

ولعل ذلك كله هو ما دعا إلى القول: (إن السياق الأسلوبي هو نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، وإن التقابل الذي ينتج عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي)...

ومن هنا انطلق النقاد والباحثون في تفسيرهم لذلك المظهر التعبيري الخاص للأسلوب الشعري من منطلقات عديدة ومتنوعة بحسب تصور كل منهم لما يكمن وراءه من أسباب ودوافع ومصادر يساعد التعرف عليها في دراسة هذا الأسلوب والتعرف على خصائصه، فمنهم ذهب إلى أن الشعر انفعال وطبيعة الانفعال أنه ينتقل جملة ولا يثبت للتحليل إلا في يدي الدارس، أما التفكير المنطقي المنظم، فالتحليل ضروري له، والتجربة الشعرية ـ من حيث هي وحدة ـ لا تتكون في النفس على نحو ما يتكون التفكير المنطقي المنظم، ولا هي تتبع الطريق الذي يسلكه ذلك التفكير حتى يخرج في صورة لفظية، ومنهم من رد عملية الصياغة الفنية للشعر إلى مجموعة من العوامل المترابطة التي تتآزر جميعها لتصنع ما أسموه بالشعر الخالص.

ولا شك بأنَّ النص الشعري في حال اكتمال صورته التعبيرية على ذلك النحو الذي تترابط فيه وسائل الصياغة ودوافعها وإيحاءاتها عبر ما يسود نفس الفنان من أنماط الشعور ودرجات الانفعال وما يلابس من محاولات وآثار، لابد أن يتخذ مواضعه الجادة من عملية نقد الأسلوب الشعري ودراسته، وملاحظة خصائصه واتجاهاته، ولعل من أبرز هذه المصطلحات وأشدها ارتباطاً بغايات الدراسة النقدية ومناهجها، مصطلح (الرمز) الذي صارت (أكثر المذاهب الفلسفية المعاصرة تتوسل بمناهجه في البحث للكشف عن الدلالات في الأعمال الفنية والأدبية). ووفقاً لهذا الإدراك النقدي لحقيقة عمل الرمز في أسلوب النص الشعري فإنه لا بد ـ كما سلفت الإشارة ـ من العناية بدراسة جميع الجوانب التي تآزرت في صنع الأسلوب الرمزي العام، وما وردت عبره من تراكيب سياقية يضمها إطار أسلوبي واحد لا تعمل إلا من خلاله وهذه الحقيقة تتطلب الكثير من الدقة في تناول النص الشعري ودراسة أسلوبه دراسة رمزية فاحصة تلقي الضوء على كيفية ترابط رموزه والنسق الذي وردت عليه، والوسائل التي اتخذتها في سبيل تحقيق غاياتها والتفريق بين الجوانب الجزئية والإطار التركيبي الكلي العام من جهة والوسائل الفنية المساهمة في صناعة ذلك الأسلوب، والشكل الفني المكتمل الذي تدخلت هذه الوسائل في تركيبه على

هيئة فنية مميزة تعمل من خلالها جميع هذه العناصر من جهة أخرى، لذا كان من الضروري هنا التفريق بين مصطلحي (الرمز والصورة) من ذلك يتضح في شعر أبي العلاء المعري في تلك القصائد التي يتخذ فيها من بعض عناصر الطبيعة وما يلازمها من صفات إيحائية ووسائل رمزية من خلال ما تصاغ في إطاره من تراكيب ذات علاقات رمزية منبثقة عما تترابط به من نسق فني خاص ومن ذلك قصيدته التي يستهلها بقوله:

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر

لعل بالجزع أعواناً على السهر

وإن بخلت عن الأحياء كلهم

فاسق المواطر حياً من بني مطر

فالحسن يظهر في شيئين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشَعَرِ

في بلدة مثل ظهر الضبي بت بها

كأنني فوق روق الضبي من حذر

وهو يمضي فيها رابطاً بين مجموعة كبيرة من عناصر الطبيعة على نحو فني خاص، تأتلق فيه هذه العناصر تارة ائتلافاً موحياً بالكثير من المشاعر، بينما تتنافر فيه هذه العناصر تارة أخرى، موحياً بالكثير من المشاعر المناقضة لسالفتها، فقد ربط الشاعر بين البرق والشجر فجعل الأول ساهراً والثاني ذابلاً ثم جعل الأول موقظاً للثاني في إطار أسلوب الأمر المتصل بالتمني لشيء محبوب ممتع...

فإذا البرق مؤذناً بالمطر، وما يترتب عليه من إيراق واخضرار، فإن ذلك يقابله امتناعه وبخله بالماء وذبول الشجر. وإذا كان اكتمال الحسن في الموصوفة قد بلغ مبلغه، فإن ذلك يقابله امتناع الحسن عن كل شيء سوى ما يحل فيه ذلك من بيت، أو يذكر فيه من شعر. وإذا كانت البلدة التي حل بها سهلة مستوية تطيب الاضطجاع بها، فإنه بات وكأنه على قرن ظبي، وهكذا يمضي رابطاً جميع عناصره في هذا الإطار موحياً بتلك الحيرة التي يلازمها ذلك الخوف الدائم والسعي وراء رجاء غير محقق.

وهكذا نجد أن الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري تحاول تتبع ما بين عناصر النص وأسسه ووسائله وسائر مكوناته من علاقات فنية، صنفتها رؤية ذاتية نابعة من شعور خاص بالفنان وصادرة في الوقت نفسه عن أثر وقع ما يتضمنه ذلك العالم المحسوس الذي تتراءى بعض معالمه في شعره على نفسه ومشاعره، لينفذ من وراء ذلك إلى عالم آخر توحي به تلك العلاقات الفنية.

❑❑

أسماءٌ في الذاكرة

ـ ناي الفرات الشاعر محمد الفراتي.. عبد الفتاح قلعه جي

الحميدي فاندلاع الحرب العالمية الأولى وتشكيل أول حكومة عربية في دمشق، فدخول الاستعمار فالثورات الوطنية فالحرب الكونية الثانية فالاستقلال وما تلاه من حكومات وطنية حتى وفاته سنة 1978م.

وقد عاصر أيضاً أجيالاً شعرية وكان واحداً من أصوات شعرية عربية أرخت في شعرها للأحداث الوطنية والقومية والاجتماعية كالكاظمي والزهاوي والرصافي والنجفي وشوقي وحافظ والزركلي والشابي وأبي ريشة وبشارة الخوري وخليل مردم وبدر الدين الحامد وشفيق جبري وبدوي الجبل وعمر يحيى وغيرهم حتى جيل السبعينات.

ونبرة الفراتي في شبابه خطابية مباشرة، وقد استمرت هذه النبرة في شعره فيما بعد، ولهذا فإن شعره يكاد يخلو من الأسر والنفحة ومن الرونق والطلاوة ومن الصورة الشعرية، ذلك أن الموضوع وتحفيز الهمم وإيقاظ الوعي كان همّه الأول:

بنى وطني هبّوا جميعاً إلى العلا

فما خاب قبل اليوم من للعلا هبّا

دعوت إلى الإصلاح قومي وكم فتىً

إليه دعا قبلي وما أحدٌ لبّى

ولما رأيت القوم عنّي أعرضوا

ولم يقبلوا نصحي ولم يدركوا العقبى

أخذت على نفسي المواثيق أنني

سأجعل شعري ما حييت لهم عتبا

لم يتكسب الفراتي بشعره ولم يكن مداحاً كغيره من الشعراء، وإلى ذلك يعزو فقره وشقاءه. يقول في ذلك:

فلو كنت مداحاً "كشوقي" لما سفَت

عليَّ السوافي من شقائي ومن تعسي

إذن كنت أكتال المديح لعاهلي

فأصبح من نعمى الحياة كما أمسي

ولكنه أرخ في شعره لأحداث جسام وأعلام بارزين، وبخاصة في مراثيه لأسماء سياسية وجهادية وأدبية مثل أحمد مريود وسعيد العاص وعبد الرحمن شهبندر وسعد الله الجابري والملك فيصل الأول والشريف حسين والأديب أحمد شاكر الكرمي وسعد زغلول وغيرهم. وقيمة القصيدة في هذا التأريخ وليس في مضمونها الشعري أو شكلها الفني فهي كما يقول الأستاذ محمود فاخوري في مقال له: "لا تخرج في مضمونها عن قصائد الرثاء المألوفة من إظهار الحزن والبكاء وتهويل المصاب، والإشادة بمزايا المرثي، وتقواه وورعه وعفة نفسه وكرم سجاياه" وذلك حسب مكانة المرثي وموقعه في السياسة أو الأدب أو الجهاد.

وقد يستغرب المرء أن يكون الفقيد إنساناً عزيزاً على نفسه ثم يأتي الشعر عاثراً بارداً متكلفاً، أقرب إلى النثرية والكلام السطحي المتداول منه إلى الشعر كقوله في رثاء أبيه:

أبي، والمنايا قاصدات، وليتها

رمت دونك الخالين من شيمة النُبل

ولو أنها ترمي بعقل لما رمت

فؤادي المعنّى من فراقك بالنّبل

ألا إنَّ خطباً حل بي كان فادحاً

وإن مصاباً نالني ليس بالسهل

أبي راعني بالأمس موتك فجأة

فكدت لفرط الحزن أخرج من عقلي

يقول الأديب الحلبي سامي الكيالي عن الفراتي في كتابه الأدب العربي المعاصر في سورية: "نشأ الفراتي في أحضان الفقر وعاش حياته في جو من الشقاء والبؤس، وفي المطالعة والدرس".

وبالرغم من فقره فقد شد الرحال بعد دراسته في حلب إلى مصر ليدرس في الأزهر حيث عاش في الرواق الشامي يتلقى عن شيوخه دروس الفقه والمنطق وعلوم اللغة العربية ويحفظ من الشعر الكثير. وتفاجئه الحرب العالمية الأولى وتنقطع به السبل عن سورية، وتطول أيام الحرب ويعيش كباقي الطلاب السوريين في فاقة وعوز بعد أن انقطعت موارد أهلهم عنهم واشتد حنينهم إلى الأهل والوطن فيقول:

أنا في مصر مقيم

ما على جسمي قميص

ويقام للطلاب السوريين حفل في دار الأوبرا تحت رعاية السلطان حسين كامل يرصد ريعه لمعونتهم، وفي هذا الحفل ينشد الفراتي قصيدة يبث فيها مواجعه ومعاناته.

حليف سهاد نازح الدار معدم

ومالي سوى حسن اصطباري مغنم

أبيت ومن دمعي بحار زواخر

وفي باطني جمر الغضا يتضرم

لعمرك ما أدري وإني لصابر

متى ينجلي هذا الشقاء المحتّم

ثلاثة أعوام أقاسي من الأسى

أجرَّع كاس الصبر، والصبر علقم

ومع إعلان ثورة الشريف حسين يتجه الفراتي إلى الحجاز مشيداً بنهضة العرب، ولكنه يضيق بالحياة هناك فيعود إلى مصر إلى أن يرفرف العلم العربي فوق دمشق معتبراً ذلك فتحاً عظيماً.

إن فتح الشآم أعظم فتح

ترتقي مجدها به الإسلام

يا بني العرب هبة من رقاد

إن ذاك الرقاد عار وذام

ويعود الفراتي إلى مدينته دير الزور ليعلّم ما بين عامي 1918 ـ 1924 ثم يشد الرحال ليعلّم في العراق والبحرين، ثم يعود إلى دير الزور مستمراً في التعليم حتى إحالته على التقاعد. وخلال ذلك لم ينقطع عن نظم الشعر القومي والاجتماعي مستنهضاً أمته العربية في صراعها مع أعدائها.

وتعجبني كلمة "احتضنت شيخوخته" لسامي الكيالي إذ يقول: "وما يزال ـ أي الفراتي ـ وقد جاوز التسعين يعيش بعد أن احتضنت وزارة الثقافة والإرشاد القومي شيخوخته ـ يعيش في جو من التأليف والترجمة والنظم".

وبمعنى آخر: لا بد للمبدع أن تحتضنه مؤسسة راعية للثقافة تكون لإبداعه رحماً، وليس للمبدعين عمر زمني نلزمهم فيه أن يتقاعدوا عنده فيقعدوا في زوايا البيوت والحدائق ينتظرون منيتهم.

وقد أفلح هذا الاحتضان لشيخوخة الفراتي فهو بالإضافة إلى دواوينه الشعرية توج وهو في الوزارة أعماله بترجمة روائع الأدب الفارسي القديم وكان مجيداً للفارسية فقد ترجم روائع كبار الشعراء الفرس أمثال سعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي بالإضافة إلى كتب أخرى في العربية وفي الفارسية وتعليمها وقواعدها وقاموس فارسي عربي.

ساهم في تكوين شخصية الفراتي الثقافية عدة عوامل منها بيئته الفراتية الجميلة الهادئة والمحافظة، وثقافته الدينية والأدبية ذات الطابع الأزهري، ودراسته لعلم الهيئة ـ الفلك ـ وقد استفاد منها في دراسته للقرآن الكريم في كتابه "إعجاز القرآن" في الآيات الكونية وتطبيقها على النظريات الفلكية. وقد كان لاهتمامه بالدراسات الفلكية القديمة والحديثة تأثير في اتجاهات إبداعه الشعري، كما أغراه مغامرات شعراء سبقوه كابن شهيد في التوابع والزوابع، والمعري في رسالة الغفران، ودانتي في الكوميديا الإلهية، أو شعراء عاصروه كتبوا قصائد ملحمية في رحلات خيالية مثل جميل صدقي الزهاوي في رحلته إلى جهنم، دفعه ذلك إلى أن يكتب مغامرته الخاصة على جناحي الشعر والخيال وهي كوميديا "الحلم المريع أو ليلة في عالم المريخ" وهي أكثر من ستمائة بيت شعري، وتتألف من ستة أقسام هي: الحلم. من أنا؟ الساحر. غرور الشباب. في حانة إبليس. بعد الموت.

وثمة جولات للشاعر في كواكب عديدة: كوكب الزنادقة. كواكب الشعراء. كواكب عباقرة العلوم، ويقول في وصفهم:

أهابَــتْ بالطبيعــةِ فاســتجابَتْ

عناصِــرُها لمــا تهــوى هواهــا

تحيــلُ إذا تشــاءُ الــتربَ تــبراً

وحــرٌّ لظــى تقطّــره مياهــا

لهــا في كــل فــن عبقــريٌّ

تمارســه طرائــق لا تتــاهى

عبــاقرُ تخلــق الأشــياء خلقــاً

ولم تتكــرْ خوارقهــا الإلهــا

ومن الواضح أن الفراتي في رحلته هذه وفلسفته فيها يغلب الإيمان بالله لديه على الشك، في حين أن الزهاوي في رحلته يغلب الشك في العدالة الإلهية على الإيمان حتى إن أهل جهنم وقد رأوا أن قد وضع فيها كل عبقري ومفكر يعلنون الثورة ويحتلون الجنة.

تبدأ هذه الرحلة الخيالية من الحياة الأولى في كوكب "هيدا" التابع لأحد شموس المجرة. هنا تجردت روحه عن جسده وانطلقت في رحلة بعيدة إلى أعماق الكون فرأت ما لم تره عين.

خرجــت مــن المجــرة مســتحثاً

قــوى روحــي لِتُسـرِعَ في المسـيرِ

فجَـدَّت بــي وقــد لمحــت سـديماً

يرى كالغيم من "ذات الشعور"

وطــارت ألــف عــام وهــي بــرق

وأعياهــا مــدى ذاك العبــور

رأت مــا لا تــرى عــين ابــن أنثــى

وإن جهدت على كرِّ العصور

وفي هذه الرحلة رأت روح الشاعر نوراً مخالفاً لأنوار العوالم فقالت: إنه نور الله، وتصادفها روح أخرى هائمة فتقول لها: إن الله تنزه عن أن تراه الأرواح، وهذا نور محمد ﷺ.

فقلــت لعــلّ هــذا نــورُ ربــي

وذي سـبحانه مـن قـدس طـوري

فــزدت لــه اشــتياقاً واعترانــي

ذهــول كــاد يفقــدني شــعوري

إذا صــوت يــرن بســمع روحــي

غريـب الجـرس أشـبه بالصـفير

تعــالى الله لــيس تــراه روح

مجــردة ولا عينــا بصــير

ولا تجهــل فــذلك نــور طــه

حبيــب الله ذي الجــاه الكــبير

ويقترب الشاعر من ذلك النور المحمدي الأقدس، وحين تتصل روحه به يصعق ثم يفيق فإذا هو يحيا على هذه الأرض.

ولما أن قربْتُ نشقت عرفاً
ذكياً فانتشيت من العبير
محيت من الوجود فلا وجود
يعبر عن مفاتنه شعوري
ولا أدري بنفسي أين أضحت
فهل محقت إلى أخرى الدهور
إذا بي فوق هذي الأرض أحيا
وتحت لوائه يحيا ضميري

أسلوب الفراتي في قصيدته الملحمية هذه مختلف عن أسلوبه في ديوانه أو في مجموعاته الأخرى كالعواصف والنفحات والهواجس، فهو هنا أسلوب سهل مرسل بعيد عن التكلف بالرغم من بعض الترهل، ذلك أنه يجد نفسه دائماً في رحاب الفلسفة والإيمان وأمداء الخيال الكوني بعيداً عن العالم الأرضي الذي لم يعرف فيه رخاء العيش، وكثيراً ما كان يشكو بؤس الحياة وعنت الأيام.

❑❑

الشعر

1 ـ الجلاء فخر العرب.. د. حسـين جمعـة

2 ـ أسير إلى غير معنى .... أيمـن إبـراهيم معـروف

3 ـ وذات خريف .... محمـد الحسـن

4 ـ نيرفانا.. عـلاء زريفـة

5 ـ فراشة الوقت .... علـي جمعـة الكعـود

6 ـ أبي .... صـالح محمـود سـلمان

7 ـ فُكّي القيود... سـليمان السـلمان

8 ـ المدينة والغراب وأنا .... رولا عبـد الحميـد

الجلاء فخر العرب..

د. حسين جمعة

يوم الجلاء نشيد الفخر للعرب

ذكرى وفاءٍ لشعبٍ قُدَّ من لَهَبِ

أمرى العدوُّ عيوناً زادها هتناً

إذ كان همٌّ وحوش الغرب بالذَّهَبِ

قد عاث هدماً وتخريباً وهرطقة

وما تناهى من الآمال في الحَرَبِ

هبَّ الرجال وما ناموا غداة رُموا

هيهاتَ يهدأ مَنْ قدْ باتَ في غَضَبِ

صاحَ الخلود: أيا خَفْقَ البُنودِ وغىً

آسادُهُ فاخروا بالمجد والحَسَبِ

صاروا تراتيلَ للإبداع في الكتبِ
إذ طهَّروا الأرض من رُعْب ومن كَذِبِ

إنَّ النضال غذاء الروح من أَمدٍ
تاريخ خَلْقٍ يجاري الشمس بالرُّتَبِ

***

ها قد أَطلَّ زمان ما له شَبَهٌ
حقد أتانا بكل الشرّ والعَجَبِ

ضجَّ البغاث بأرض زانها مُهَجٌ
عاج الشقيُّ على المسلوب والسَّلَبِ

طار الطغاة بتقسيم ومقتلة
عزَّ المقام، وهاج القوم في صَخَبِ

وكم وددت خلاص الناس من عَطَبٍ
ما كان أعظمه كَرْباً على كُرَبِ

والشام أحدوثة الدنيا بلا سَرَفٍ
والشام عَيْنٌ على الأيام في الطَّلَبِ

هُبِّي دمشقُ ولا تبقي على رَهَبٍ
هزي النخيلَ، وغَذِّي الجِسْم بالرُّطَبِ

□□

أســير إلى غــير معنـــــــــى

◻ أيمن إبراهيم معروف

ـ 1 ـ

أسيرُ إلى غيرِ معنى.

يقولُ ليَ السّاهرونَ، : ـ تأخَّرْتَ.
ثُمَّ يقولُ ليَ السّاهرونَ، : غيابُكَ صعبٌ
وقُلُّ حضورِكَ، : أصعبْ.

أقولُ لنفسي، : أتيتُ ولمْ أجدِ السّاهرينَ.
اتَّكأتُ على مقعدٍ، وانتظرتُ.
أُحدِّقُ في حجرٍ وأُدَنْدِنُ شيئاً غريباً
وأملأُ كأسَ نبيذٍ، وأشربْ.

أتيتُ على موعدي
غير أنّي تَطلَّعْتُ في ساعتي
ـ لستُ أدري ـ
أتيتُ إلى موعدي، : الأمسَ

أم أنّني قد أتيتُ إلى موعدي
في... غديّ!..

لستُ أدري
وليستْ سمائِيَ تدري وترغَبْ.

أُسامرُ في طَرَفِ اللّيلِ أُغنيّةً
وأُداعبُ كوكبْ.

يقولُ ليَ السّاهرونَ، : ـ تأخَّرْتَ.
ـ إنَّ غيابَكَ صعبٌ
وقُلَّ حضورِكَ: أصعبْ

أقولُ، وقد طالَ ليلُ انتظاري
أتيتُ، أُفسِّرُ حلماً
وألعبْ.

أسيرُ إلى غيرِ معنى
وأذهبْ

ـ 2 ـ

أسيرُ إلى غيرِ معنى.
تقولُ لِيَ امرأةٌ ـ دونَ علمي ـ
صباحُكَ حلْوٌ، وتضحكُ.
ثُمَّ تقولُ لِيَ ابنتُها وهْيَ تَخْطُرُ في ثَوْبِها
(حلْوةً كالشُّعاعْ).

صباحُكَ حلْوٌ!!
فأضحكُ، ـ عفواً ـ أقولُ:
صباحُكِ حلْوٌ
يمرُّ على خاطري
كالشِّراعْ.
فأنسى صباحي،
وأنسى زماني الذي يَتَنَهَّدُ بين يدَيْها
فيغمرُني في اتِّساعي الطّريقُ
ويغمرُني في الطّريق: اتّساعْ

أسيرُ إلى غيرِ معنى

وأعبرُ بينَ الحديقةِ والصَّمْتِ
في شارعِ البحرِ، يا امرأةَ البحرِ،
دونَ انتباهٍ، ودونَ وداعْ

صباحُكِ حلْوٌ
أسيرُ إلى غيرِ معنى
أقول لبنت القصيدة
تخطرُ في صبْحِها حُرَّةً
(حُرَّةً كالطِّباعْ)

ـ 3 ـ

أسيرُ إلى غيرِ معنى
يقولُ لِيَ العابرونَ:
إذَنْ ليسَ منْ سببٍ آخَرٍ
ليسَ من عِلَّةٍ واضِحَةْ

يقولُ لِيَ العابرونَ، إذَنْ

سوفَ أمضي..
وليس معي سببٌ واضحٌ
ـ مثلما يرغبُ العابرونَ ـ
لكَيْ أشْرَحَهْ

أسيرُ إلى غيرِ معنى
ـ يقولُ لِيَ العابرونَ ـ
وقد أذَتِ الرّيحُ نجوى الصّباحِ

وشبَّتْ بنيرانِها : الأضْرِحَةْ

أسيرُ إلى غيرِ معنى

يفزُّ النّدى
ويُصلّي غداً
أوّلَ البارِحَةْ

فأُصغي إلى نبضِ قلبي
أسيرُ على غيرِ معنى
إلى ما تقولُ الفراشاتُ
في رَفّةِ الأجنحَةْ

ـ 4 ـ

أسيرُ على غيرِ معنى

خذوني، إذَنْ، أيُّها الأصدقاءُ
على مَحْمَلِ الجِدِّ

إنّي أرى، : صورتي
في الضّبابِ البعيدِ.. البعيدِ
وليسَ بوسْعِيَ تبريرُ
هذا الخطأ.

أرى: هُدْهُدَ الوقتِ
يحملُ لي في مَسِيْلِ الغيابِ
غياباً، ويسفحُ في وحشةِ الارتباكِ
جنونَ النّبأ

أرى الرّيحَ مشغولة
وأرى في مهبِّ الرّياحِ: الظّلامَ
الذي اشتدَّ برميلُهُ، وامتلأ.

أرى ما أرى في الطّريق.
وليس معي مِعْطَف البرتقالِ
خذوني، إذَنْ في الحريق
ـ على مَحْمَلِ الجِدّ ـ
.. إنّي أسيرُ إلى غيرِ معنى
وليس معي غير هذا الظَّمَأ.

□□

وذات خريـف..

□ محمد الحسن

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

إلى ألف عصرٍ إلى ألف كونٍ ركبتُ
زوارقَ حلمي النضيرْ

غسلتُ النجومَ بماء السماء ملأتُ جرار
السنا بالعبيرْ

بعيداً ركضتُ بأعماق غاب الليالي..
بعيداً شربتُ السنا من غديرْ

وخلفَ بحارِ أقاصي النجوم.. هنالك في
آخر الكائناتِ.. عوالم ما مرّ

فيها سوايَ وهيهاتِ يفضي إليها المسيرْ

سكنتُ مع الأولين الكهوفَ وصارعتُ
أصنافَ تلك الوحوشِ

وكانت وحوشاً بدائية لا تجيد الكثيرْ!

وقاتلتُ فيما مضى من حروبٍ

وكانت سهام العدوِّ من الأفق تمطرُ مثل
السحابِ وكنتُ بلا أيّ خوفٍ أسيرْ

وذات خريفٍ كما قد تنبّأ شيخٌ ضريرْ

رست بي مواكب حلمي النضيرْ

على ربوةٍ من دخانْ

وشاهدت عبر ضباب الزمانِ

ثموداً.. وعاداً.. وقارونَ في الأرض يهوي بما
عنده من كنوزٍ

وفرعون يغرق في لجةٍ.. يستغيث بموسى

وموسى مع الراحلين يواصل عبر المياه
التقدمَ دون التفاتٍ

وفرعون يغرق بين الجنودِ ويبكي بخوفٍ
كطفلٍ صغيرْ!

خطوتُ إلى واحةٍ في الضبابِ

ونمتُ على جبلٍ قربَ كهفٍ حريصٍ على حلم فتيتهِ النائمينَ

وفيما يرى نائمٌ لا ينامُ رأيتُ القبائلَ تمضي إلى وأدِ أيامها في الرمالِ

وشاهدتُ وجه امرئ القيس ممتلئاً بالبثورِ وكلّ الذين تباهوا بروما

وقفتُ على منبع الغدرِ حقاً وكان يفيض بكل القفارِ

فتنبت أعشابها اليابساتُ

وقلت لذاك القميء المهلهل: حتى متى تقتل الناس مُستفزاً؟

هل ستفني القبائل من أجل شخصٍ؟.

فقال: ولا شسع نعل كليب يساوونَ. قلت له: أنت نذلٌ حقيرْ

وشاهدتُ قيس وليلى وقصر الزناتي ومصر وخوفو

وأهل الحجاز يربون قطعانهم في القفارِ

وشاهدتُ ما في قصور الخليفة من خدمٍ أو جواري

وخيل الخوارجِ تنقضّ من كلّ حدبٍ تجوس فساداً خلال الديارِ

وكان هنالك شيخٌ من الجنَ يعقد مؤتمراً صحفياً

ويفتي بحرق جميع الذين تلمح العينِ من بشرٍ أو سواهُ

وذلك باسم الإله الرحيم!

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

عبرت شوارع حلم الوجودْ

وصلتُ إلى شاطئٍ لا يكونُ

ولم أدرِ أشلاء مَنْ في المكان هنالك خلف جميع الحدودْ

وأعرف أن الشهادة وردٌ.. وأنّ الذي قد مضى لا يعودْ

وأعرف أن خوارج هذا الزمان كلاب اليهودْ

وذات خريفٍ كما قد تنبّأ شيخٌ ضريرْ

رأيتُ القناعات تعقدُ حلفاً مع الجهل ضدّ الزمان النضيرْ

رأيت القبائل تعقد حلفاً مع الغدرِ هازئة بالمصيرْ!

على الطعن في الظهر للأقرباء تبايع تحت النخيلِ الأميرْ!

ولا ﻓﻲ مدى أيّ حقلٍ ولا غصن ذكرى
عن القدس

عن صوتها ﻓﻲ الضميرْ

ولا ﻓﻲ مدى البيد إلا ثمود وعاد وبضع
مدائنَ مسكونةٌ بالظلامِ

يصبّ عليها من الله سخطٌ

على ريشةٍ من جناح الملاكِ سيحملها عالياً
ﻓﻲ الفضاءِ

إلى حيث يسمع أهل السماء صياح
الديوكِ

ويلقي بها ﻓﻲ قرار السعيرْ

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

وأعرف أنّ القبائل داءٌ أصيب به جسد
الكون يوماً

سيقضي عليه إذا ما تفشى..

وﻓﻲ الزمن الجاهليّ البعيدِ أُخِذتُ بفكرة
وأد البناتِ

وكانت تشكل حلاً وتدركهم بانقراض
جميلٍ!

وما كان قائد خيل المغول سوى الغدر
حقاً ومن ليله تقبل الطائراتُ

وتهمي الأساطير مثل السحابِ ويخرج
كلّ الغزاةِ بأحدث ما طوّروا من سلاحٍ

وﻓﻲ الغدر عهراً ولؤماً

بكلّ مسابقةٍ نُظِّمتْ وبأوَّل عشر مراكز
ما فاز غير بني الضادِ يوماً

وكم ربحوا من كؤوس على المستوى
العالميِّ

فواهِ لبغداد تغدو خراباً وللقدس تشرب
ماء السرابِ

ولا شيء ﻓﻲ الريح غير الرمادِ وﻓﻲ الزمن
الجاهليّ البعيدِ

أخِذتُ بفكرة وأدِ البناتِ وكانت
تشكّل حلاً بديعاً وتدركهم بانقراضِ
مثيرْ

وكيف إذاً ينجبون إذا لم يعد عندهم من
نساءٍ يواصلن سبيَ العقولِ

بهزة أكفالهنَّ على رمل تلك الصحارى؟!

ويخرجن من كلّ حلمٍ قريبٍ على شَبَهٍ
بالعذارى!!

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

وتحت ركام الكلام الثقيلِ عثرتُ على
مدنٍ من صغارٍ تسير عقارب ساعاتهم
للوراءِ

ويغدون أصغر دوماً ومن كونهم يختفون
تماماً وما بينهم أيّ شخصٍ كبيرْ!

وقفتُ على جبلٍ في الهواءِ

وناديتُ في وسع كلّ الجهاتِ: دمشق
الأبية بنت السماءِ

فويلٌ لمن أفسدوا مرتينْ

وصبوا العماوة في كلّ عينْ

وما عاد ينفعهم من نفيرْ

وناديتُ: هذي دمشق التي لم يكن غيرها

تتذكر ذاك النهار البعيد الذي وُلِدَ
الدهرُ فيهِ

وأول ضوءٍ من الشمس جاء إلى الأرض
حطّ على يدها في حياءٍ وبادرها بالسلامْ

دمشق التي ربَّتِ الدهر في حضنها وعليه
لها حقّ أمّ على ولدٍ

حين يمضي.. يقبّل راحتها في الصباح
ويطلب منها الدعاءَ وإن غضبت لا ينامْ!

وناديتُ: هذي دمشق.. شوارعها للورودِ
وآفاقها للحمامْ

فعودوا إلى نوقكم في الصحارى بأطنان
أحقادكم يا لئامْ

وموتوا على رمل وهمٍ أخيرْ

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

غسلتُ حياتي بماء السرابِ

وسابقتُ أغنية من ضبابِ

وقبّلتُ موتاً على وجنتيهِ وأوغلتُ في ليلِ
حزنٍ قديم

وما زلت وجهاً غريباً أهيم بأعماق تلك
الكروم وأغفو على سندسٍ من عبيرْ

واسأل روح الطبيعة عما وراء المدى ما
يكونُ؟ وكيف هنالك تبدو الأمورُ؟

وكيف هنالك يصحو الحضورُ؟

وأسأل عن أي شيءٍ بعيدٍ فقد ضاع هذا
القريب المشوّهُ تحت حوافر خيل الغزاةِ

وقد أغرق البحرَ حقدُ الطغاةِ

وفاض على وسع كلّ الصفاتِ

وما عاد يشحبُ ضوء الكلام!

وقابلتُ شخص الصدى في الظلام

فقلتُ: لماذا تقلد دوماً؟ فقال: أنا ببغاءٌ
خفيٌّ. وطار وحطّ على غصن وادٍ

فمن قال إنّ الصدى لا يطير؟!

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

ومن عاش يلعب بالنار مثلي؟ ومن نام بين
العقاربِ مثلي؟

وكنتُ إذا ما مرضتُ أطبب نفسي

وأشرب سماً مكان الدواء فأشفى

وأخطو على هوةٍ في المصيرْ

وكنتُ إذا ما أردتُ الحديثَ أحدّثُ نفسي

وكنت إذا ما أردتُ الغناء أغني لنفسي

وكنت إذا ما حننتُ إلى الشعر أكتب شعراً لنفسي

وكنتُ على مطر الليلِ أغفو

وعبر جهات المدى الستّ أخطو بنفس الدقيقةِ

أمضي إلى ألف دنيا وأوجَد فيها جميعاً معاً مثل بدرٍ منيرْ

وفي كل يوم أقول انتهيتُ وفيما أقوم بجولة بحثٍ لأعرف ما ظلّ منيّ

أرمم جدران بعض الوعود

وأومئ من غصّةٍ للرعودِ

وأحسب شكيّ ملاذاً فأقضي على سفح كثبانهِ جلّ وقتي

وحيناً أراقب نفسي أنامُ وحيناً أراقب نفسي.. أسيرْ

وأعرف أنّ القبائلَ جاءت لتلويث ثوب الضياءْ

وإغراق بلدانها بالدماءْ

وأعرف أن القبائل داءٌ ولا أيّ داءْ

وشر الجراثيم أبناؤها ما لها من دواء

وكنتُ أخطط للموتِ قبل الجميع ليبقوا إلى آخر الدهر بعدي

يعانون كلّ صروف الزمان

ولكنني.. قد أغيّر رأيي وأتركهم يذهبون جميعاً وأبقى إلى آخر الدهر

وحدي!

أطوف ـ دجىً ـ في قصور الكلام وأبحث في غرفةٍ عن سريرْ!

وأسأل سكان بعض الكواكب، حين يجيئون، عما يسمونه واقعاً

أين كانَ؟ وكيف تفرّدَ بالكائناتِ؟

وهل جاءً حقاً؟ وهل هو ما عندنا أم سواهُ؟

ومن أين يقبل نبض الحياةِ؟

وعن أي قلبٍ يضخّ الدماء التي في عروق أساطيرها الجارياتِ

على الريحِ في سفنٍ من عبيرْ

وعما يلوح من الجاذبية في كلّ شيءٍ إذا ما تبسّم حلمٌ صغيرْ!

وأسألهم هل لديهم صهاينةٌ يقرؤون المصاحفَ؟ أو أحدٌ يستبيح الغيوبَ

وهل عندهم ماردٌ بصورة شيخ ويفتي بقتل الملايين؟ أو بشرٌ

يأكلون القلوبَ؟

وهل عندهم ناطحات سحابٍ وأصحابها يدعمون المسوخَ؟

وهل يعرفون البسوس؟ وهل عندهم أحدٌ يتسلى بقتل أقاربه أربعين

خريفاً؟

وليس تساوي لديه جميع الدماء التي نزفت شسع نعلٍ..

وهل عندهم فيسبوك وألعاب فيديو؟

وهل يظهرون رباطة جأش أمام رحابة هذا الوجودِ الرهيبِ

وهل يجهلون دمشقَ؟!

وهل حولهم في جميع الكواكب من يجهلون دمشقَ وعطر شوارعها

الزاهياتِ؟!

وهل عندهم مونديال وهل عندهم قطرٌ أو خليجٌ ومَنْ يرقصون بسيفٍ

ويحيون كي يمدحوا ناقة أو هجينْ؟

ومَنْ يضحكون بحقدٍ دفينْ؟

ومَنْ يخزنون لمارقة الروم في رملهم أي شيءٍ ثمينْ؟

فعلت الكثير وقلت الكثيرْ

وذات خريفٍ يلوّن أوراق أخفى الشجون بأكثر من ألف لونٍ ولون

وينثرها في ذهول الجهاتِ

ركنتُ حياتي كحافلةٍ في جوار الرصيفِ

ومن دونها في حقول الكآبةِ سابقتُ شخص الزمان المريرْ!

فعلت الكثير وقلتُ الكثيرْ

وأعرف وزن الكلام الثقيل وأعرف وزن الصدى والضبابِ

ووزن الأغاني التي في الهواءْ

وأعرف من أين يأتي المساءْ..

وأعرف أن الخيانة من أصل تركيبة الغادرينَ

وأن خوارج هذا الزمان كلاب اليهودِ

ولولا خيانة أهل الثغور لناديتُ: يا كلّ
أهل الزمان

تعالوا انظروا شمسنا كي تضيءُ تعالوا
انظروا بدرنا كم ينيرْ!

وذات خريفٍ كما قد تنبأ شيخٌ ضريرْ

إلى ألف عصرٍ إلى ألف كون ركبتُ
زوارق حلمي النضيرْ

وكم جبلٍ من ضبابٍ صعدتُ وكم غبتُ
في غيمةٍ من أثيرْ

وفي زمن معدنيٍّ عثرتُ على منجم للجنون

وشاهدتُ كيف تصير الحياة شرائط
حلم على الكمبيوتر

شاهدتُ كيف تصير الجريمة طرفاً وقتل
الملايين لعبة فيديو

وكيف بحجة حق الحياة يُدَمَّر كونٌ
ويُحرَق حقل المدى في الضميرْ

فعلت الكثير وقلت الكثير

ومازلت أبحث عن آخر للظلام

وعن أولٍّ للكلامِ

وما عدتُ بعدُ.. وقد لا أعودُ.. ولستُ هنا
الآن حقاً

وإن كنتُ أكتبُ هذي الحروفَ
وأحفظها في ملفّ صغيرْ

❑❑

نيرفانـــــــا ..

❑ علاء زريفة

يكنى بالنرجسي..

لا يقدر بثمن

يعوي ذئب..

ترتطم الأنا بالجدار

محاولة جيدة ضد الموت

لولا الرصيف

ومستنقع الوحل في الفناء

تبع مروره البطيء

أمامه

أنفاسه أقل ارتجافاً

ضوء مستعجل

وجه فتاة تخبز نهارها على صفيح بارد

يشهق، يزفر

لا يصدق حتى دمه

عشب أصفر بين الشفة

وخصلة الكستناء

أتراه يحبني حقاً؟

ما أشقى الخميرة في جسد الظلال

تسحب يدها..

ضفة ثالثة لا وصول إليها

من أنت؟

لا أعرفك...

شهوتي روح من كلس

قبليني لأشتعل

ما أسهل الوقوع في الحب..

يكنى بالنرجسي

لا يجيد الرقص

الغدير المائل أسفل الركبة

الأصابع على الإيقاع

عسل قرمزي..

نحلة تطن

تخدش حياء اللحظة

تضحك..

يعجبني هذا النشاز..!

تحمل نفسها،

لا تلتفت

أي موسيقا..

تلك التي سمعت

عجلة عرجاء، درب يتوسد كتفي

جهة البصيرة

عين قرصان تشد المجذاف

صوب الريح

حاول القفز

أو مد شريطاً من حرير

ذراعاً بين مخلبين

من أنت؟

أحبك..

شهوتي تطفو على النافذة المغلقة

نم على سرير جفوني

وسادة واحدة تكفي كلينا..

يكنى بالنرجسي..

لا يعرف الرسم

يستعذب الحركة على زهرة جسمها

ضفيرة هاربة من معركة...

ملح الأظافر يقشر برتقالة الوقت

بأي لغة سأضيئك..؟

تعال غدا..

لا سيل عندي اضطجع عند تلك السلالم

خشب الدير قد لا يحترق

ستنام في حضن راهبة

حجر المساء...

سيقودك إلى الصدفة

من أنت؟

لا أحبك..

شهوتي سقطت

مخمل الستارة يهمس....

اقترب

قد لا نعود ثانية...!

يكنى بالنرجسي..

يكاد يحب

ماء وجهه

رائحة الذكر...

احتلام الظهيرة

اسقني عطشك، نطفة ليل

دم لذيذ لا يجففه حبر

هواء قطني

يفتح عشقية الرداء

تعرى منك.. لكي أتنفس

تناول شفتي..

لارتب هواجسي على مقاسك

جرسا يوقظ حدسا

كلمني...

خائفة أنا

شفيف هذا اللون

في حضرة غيابك

من أنت؟

أنا أحبك

شهوتي تتشظى..

أغمضي كفك في راحتي

لاحترق

غباراً يرتدي محياك مع الصبح...

❑❑

فراشة الوقت..

□ علي جمعة الكعود

تنهّـدَ الوقـتُ واصْـفرّتْ ثوانيْـهِ ... ونـادبُ العمْـرِ لمْ ينـهِ مراثيـهِ

لا وقـتَ للوقـت أمسـى ظلُّـهُ أثـراً ... وللسـرابِ احْتمـالٌ في فيافيـهِ

يمـرُّ كـاللصِّ منسـلاً إلى جهـةٍ ... مجهولـة الوجْـهِ ضـاقتْ مـن تخفّيْـهِ

العمْـرُ جـزءٌ يسـيْرٌ مـن خزائنـهِ ... وسـرْقة الحلْـمِ بعـضٌ مـن أمانيـهِ

تنهّـدَ الوقـتُ مصـلوباً وفي يـدهِ ... إنـاؤهُ الـ...بـاتَ نضّـاحاً بمـا فيـهِ

يجـادلُ الصـبرَ مشـدوهاً إلى سَـفرٍ ... وفي الحقيبـةِ عنْـوانٌ يناديْـهِ

سـرابهُ خـادعٌ ، صـعْبٌ تملكـهُ ... يـذوبُ كـالملْحِ في جـرْحٍ ليكويْـهِ

يغتـالُ أمنيـةً ذابـتْ علـى شـفةٍ ... ومـا علـى الأرضِ قـانونٌ يقاضـيْهِ

يـأبى الحـوارَ ولا يرضـى مهادنـةً ... يطـوي الحيـاةَ وحيـداً دون حاديْـهِ

والوقتُ معضلةٌ تشقى الحلول بها ولا مجالَ لمرْءٍ في تفاديهِ

للحالمين ديونٌ في دفاترهِ وبدْعةُ الدَيْن من إحدى فتاويهِ

تُسابقُ الموجَ إصراراً مراكبهُ ولا تطلُّ على بحرٍ موانيهِ

وقْتٌ يموتُ وأحلامٌ تشيّعُهُ وقاتلُ الوقْتِ لمْ تُقبلْ تعازيهِ

تلوْحُ في خاطر الذكرى جنازتهُ وعقربُ الساعة المحزونُ يبكيهِ

تنهّدَ العمْرُ مسكوناً بخيْبتهِ على السنين وقدْ خابتْ مساعيْهِ

الريحُ تذروهُ والأيّامُ تحصدهُ والوقتُ في لُججِ الأحزانِ ينْفيهِ

وقْتٌ تمادى كثيراً في عداوتهِ وكان قبلُ صديقاً دون تشْبيْهِ

يسْتذكرُ المرءُ وقْتاً كان يمْلكهُ ويسْفحُ الدمعَ في أطلال ماضيْهِ

عمْرٌ على جنَبات الجرْحِ منكسرٌ مازال يبحثُ عن عمْرٍ يداويْهِ

والوقتُ يهزأُ بالأعمارِ قاطبةً يظلُّ يجْري ، ولكنْ من يجاريْهِ ؟

□□



□ صالح محمود سلمان*

1

للمِطرقةِ في يديكَ وهي تعلو وتهبطُ فوق سِنْدان الحياة، كي تُلينَ الحديدَ وتُعيدَ تشكيلَه؛ إيقاعُ اللُّقمةِ في فَمِ الجوعان، وصوتُ القصيدة في كتاب القراءة، وهي تُغنّي للطفولة الطالعة من شُقوق الأرض وسنابل البيادر نحو الوَطَن..

ليديكَ المُشقَّقتين رائحةُ التراب وهي تُعلنُ قيامةَ الخِصْب،

ولهما انزياحُ الأقمار، وشُموخُ السنديان...

لبريق عينيكَ صَفاءُ الماء الفُرات وهو ينبثق من صخور العزائم الراسخة في ساعديْك.. ولهما ضياءُ الزيت الذي تعصرُه كفّاك من أثداء الزيتون المُكتنزة..

ها أنا ذا أُعلنُ مشهدَ الفجرِ على عَتَبات أُبوّتك قاماتٍ من الزيتون المُضيء، وقصائدَ من الجُلّنار.. وأكتبُ بمداد الحقيقة المتوهِّجة أبداً في قَسمات وجهك، وبريق نظراتك؛

* شاعر من سورية.

تراتيلَ تتدفّق من فم الكون كلّما قبّلَت مطرقةٌ سنداناً ، أو احمرَّ حديد ، أو أَطلقَ شاعر حُداءه..

هاأنت ذا امتدادٌ لذلك الرمح العربي الأصيل الذي أبلى الزمانَ ولم يبلَ أو يتبدّل.. وها أنا ذا أجاهدُ كي أكون فيه قطعةً من سنان ..

2

قال لي:

إنّ هذي الحياةَ تُعلّمُنا أنّ للكون أسرارَهُ،

أنّ للمرءِ قيمتَهُ

حين يسعى إلى سِدْرةِ العلمِ باسقةً،

هذه الأرضُ كم تمنحُ العاملينَ مواسمَها!!

لم أكُن أفهمُ القولَ

لكنّني كنتُ أحفظُهُ جيّداً..

ها أنا الآن أقرؤهُ من جديدٍ

على شُرفةٍ من رفيفِ الشّغافْ

3

قد يُحمّلُني القولُ أوزارَ

مَن رحتُ أُلبِسُهم عُريَهم

قد يُلوِّحُ لي:

أن توقّفْ عن السَّهْوِ

أشعِلْ قناديلَ مَن أبحروا للبعيدِ

استعِدَّ لعودتهم

لا تكُن سيّءَ الظنِّ بالبحرِ

أمواجُهُ فُسحةٌ للشراعِ تُحمِّلُهُ

حُلْمَ من أغلقوا باكراً دفترَ العمرِ

يا شِعرُ إنّي.. ....

ويتركُني عالقاً في حنينِ الضّفافْ

4

قال: اِصعَدْ

صعدتُ

نجومٌ يُرتّبُها كي تصيرَ كتاباً

بدورٌ يُكلّلُها بالعبيرِ

فتسمو إلى قبّةِ الضوءِ نشْوى

وشمسٌ لها ما لها من عيونٍ

إذا رمَشَتْ طار منها شُعاعٌ

له قُدرةُ الخَلْقِ .

يا سيّدي !

ترسمُ الأمنياتُ على الشرفاتِ

قناديلَ من فضّةٍ

والشفاهُ كنوزٌ من الأرجوانِ

فدعني أقُلْ ما يبوحُ به القلبُ

دعني أُعِدْ ما بدأتُ

فهذا الصعودُ حياةُ

قالَ:

اقرأ إذن كلَّ ما في الكتابِ

تَنَسَّمْ عصافيرَ ذاكَ العبيرِ

وغرِّدْ بألحانكَ الزُّهرِ

حلّقْ

فحلّقتُ

أجنحتي من شفيفِ الرؤى

والمُنى دانياتُ

5

أيّها الشّعرُ احملْ لنا بعضَ نبضاتهِ الغاليةْ

....

تلكَ زيتونةٌ نقشَت اسمَها فوقَ كفّيْهِ

مَوْفورةَ الضوءِ

يا زيتَها

صارَ لي أُفُقاً

كلّما جئتُ أقرؤها أشرقَ الحبُّ في خافقي

فُسحةً من حنينِ العبَقْ

6

بعدَ أن يكتبَ الأرضَ في دفترِ

الهمّةِ العاليةْ

بعدَ أن يُشعِلَ الفحمَ

كيما تصوغَ مهدَّتُهُ

مِعْوَلاً

من حديدِ عزيمتهِ

مِنْجَلاً

كي يُجمِّعَ أقماحَهُ زارعٌ

كان يأوي إلى ركنهِ داخلَ البيتِ

يسترجعُ السُّوَرَ البيضَ متلوَّةً

يَقرأُ الشّعرَ

نَسمعُهُ خاشعَ الصوتِ

ثمَّ نغفو على حُلُمٍ واعِدٍ

في شفيفِ الألقْ

كان يحكي لنا

عن أبيه الذي جابَهَ الغزوةَ الأجنبيّةَ

مع خالهِ (الشّيْخِ)

عن جدِّهِ المستنيرِ بحكمتهِ

عن رفوفٍ من الطّيْرِ ترتادُ مدرسةً

تحتَ بلّوطةِ السّفحِ

عن تينةٍ في (الوطى) تُشبِعُ العابرينَ

وعن رحلةٍ كلَّ صيفٍ إلى جهةِ الشّرْقِ

سيْراً على أرجُلٍ من عنادٍ وجوعٍ

لعلَّ حصاداً يُوفّرُ أرغفةَ الخبزِ

عن لوحةٍ كان يرسمُها حُرَّةً

في جبينِ الشّفَقْ..

7

تلكَ إشراقةٌ لبسَت وجهَهُ

فاستضاءت بها أوجُهٌ

كان عتّمَها الليلُ

: قوموا إلى كتبِ الصفِّ

والكتبِ الجالساتِ على الرفِّ

هيَّأتُها كي تكونَ لكم سُلَّماً..

تلكَ بسمتُهُ وهو يُبصِرُنا قادمينَ

حقائبُنا

صنَّعَتها لنا أمُّنا

من قماشٍ قديمٍ،

مرابيلُنا ،

هل أقولُ: (مراويلُنا)؟!

شبْهُ ناصلةٍ

ودفاترُنا تحملُ الوردَ من حقلِ مدرسةٍ

كان شيّدها /حجراً حجَراً/

والأشقّاءَ والأهلَ

يسألُنا :

هل كتبتم وظائفَكم ؟

هل حفظتم دروسَكمُ جيّداً

ثُمَّ يرنو إلى حسرةٍ:

نحنُ أبعَدَنا الزمنُ المَحْلُ

والفقرُ

عن مقعدٍ أنتمُ الآن روّادُهُ

فاقرؤوا ، واقرؤوا

واكتبوا السنبلاتِ على بيدرِ الخصْبِ

ها أنتمُ الآنَ في نعمةٍ

كم حلُمنا بها.. .

/ أيّها الزمنُ الصعبُ، يا.. ./

ثمَّ يأوي إلى رَنْوَةٍ

قبلَ أن يُكملَ القولَ

/ قد تنفعُ الذكرياتُ /

اسمعوني.. ..

هل سنسمعُهُ دائماً ؟!

هوَ ذا صوتُهُ

هيَ ذي نظرةٌ،

كانَ حمّلَنا ، نحوَ أحلامِهِ،

دفأها.. .

ربّما تفتحُ الذكرياتُ لنا البابَ

كيما نُواصلَ رحلتَهُ

(كنتُ أُبصرُهُ قادماً

فأرى وجهَهُ اليوسفيَّ

على شُرفتي

يزرعُ الضوءَ والوردَ

في وَضَحِ الابتسامِ

تقاسيمُهُ في عيونِ أحبَّتهِ

بهجةٌ وارفةْ)

يا بَنيَّ اقرؤوا جيّداً

ما أُدوِّنُهُ الآنَ:

جَدُّكُمُ

صفحةً كانَ من سيرةِ الصاعدين

إلى المجدِ

لا تَدَعوا الريحَ تلهو بها

أو تمزّقُها..

أكملوا دربَ أحلامهِ

واصعدوا

كي تروهُ على دربكم

مثلما كنتمُ تقرؤون أساريرَهُ

عارفةْ .. ..

....

الشيخ: هو المجاهد الشيخ صالح العليّ.

❑❑

فُكِّــي القيــود..

□ سليمان السلمان*

فُكّي القيود عن الجسدْ

عن شعرك المجدولِ

عن صدر ونهدْ

عن خصرك المغزولِ بالأشواق أوتاراً

ويرقص في غَيَدْ.

من مثل حالمة بدنيا

كلّها عسلٌ ووردْ

ألق الكواكب في رؤاها

ساعاتها ليست تُرَدْ

وتريد أن تحيا هواها.. للأبدْ

***

فُكّي القيود عن القيودْ

هذي ليالي العمر سودْ

ولتنظري في كل ناحية

تَعَلّقُ في نواصينا القرودْ

نهب وجوع يشتكي منه الجحودْ

ما ظل في صدرالصباياوردةٌ

سرقوا الورودْ

غَيْم الضنا.. نزفُ الأسى...

وبغير دفع لا يجودْ

ما ظل بالمعروفِ أُكْلٌ.. أو شرابٌ

يصطفي الإيمان فيه

إنه الأمل البعيدْ

هبّي اسألي... لا تسألي

عَرَفَ الجوابَ بنو اليهودْ

لا تسألي...

صمتي كما صمت الحدودْ

بيني وبينكِ ألف غاشية وآلاف الجنودْ

---

* شاعر من سورية.

يتدرّعون دروعهم

وسلاحهم عارٌ

كما حقد الحقودْ

....

يا أخت عمري .. أي صبرٍ

حين يركلني حديد المسرعات

وحين يشربني الصديدْ؟!

ماذا يؤرّق عمرنا.. كي تسأليني.. ما أريدْ

لا شيء عندي.. أطلب الدنيا

فيقذفني إلى عتباتها النهب العنيدْ

لولا بقايا كسرةٍ كسروا بها مجدي

لما كانت قصورٌ أو سدودْ

كي نَحْتَفي بالذل... نخفي رأسنا في الطين

أو نُعْلِي النشيدْ

زيفٌ على وجع الشقاء

وخلفه جوع شديدْ

يا أخت عمري!

خفّفي عني السؤالَ..

جوابه ألقاه في الفَرَج الأكيدْ

......

فلتكسري ثغرَ السؤالِ

وحطمي كَذِب الجوابْ

أو هللي حيرى لمن في العمر خابْ

واستبشري بالموت.. في ليل العذابْ

وتألقي في ثوبك البالي

إذا عبر الصحابْ

إن الأقلّة يملكون فيأكلون ويشربونَ

ونحن عَدُّ عديدنا عَدُّ الترابِ...

على الترابْ

...

إن لم نكن ناراً على حطبٍ

نُحرِّقْ كلَّ سطر صاغه رب الكتابْ

لن نستطيع العيشَ...

فَلْتُهدَمْ قصورُ الناهبين...

نعيدُها طللاً خرابْ

ونمرُّ في ليل السراديب اللعينة

نفتحُ الدنيا.. ونكسرُ كل باب

حريةٌ حريةٌ.. للجائعين الثائرين

فَعَدْلُنا دربُ الصوابْ

هيّا إلى حضني بلادي

قد كفانا أن يطل الفجرّ.. يا عمري

فليل الصبر خابْ.

2008/10/27.

❑❑

المدينة والغراب وأنـــــا..

❑ رولا عبد الحميد*

يدندن الغراب على باب المدينة
والعصافير تحلق لتمرح فتهوي
واليمامات ماتت على الشرفات
وأنا مت!..

***

نزل الدب من الجبل
أكل العنب وتثاءب وتمطى ونام
وأطفالي باتوا جياعاً
وأقلامهم في الحقائب
تتوق لحبر الكروم
تتوق لوشوشة القمر
تتوق لأرجوحة تتدلى من السماء
والجليد على الوسائد تقعر
ففغفت جدتي وهي تتكور

وأنا التي اعتادت على حكاياها
وحدي سئمت!..

***

غافل القمر الحراس
وتنزه متخفياً في الغاب
ولمح حبيبته
تتعطر في السحر
فكسر القارورة ورحل
فحزنت لأنه لم يَعِ أنها لأجله تعطرت
وتنهدت وبكت
وأنا بكيت!..

***

* شاعرة من سورية.

النهر وهو يمضي
توقف فجأة في الحقل
رمق السنابل وألقى التحية
لكنها مالت بوجهها
وأسرت التمتمات
وقهقهت باستهزاء
فانشطر فؤاد النهر
وشهق بالنواح
ومضى في استحياء وخجل
وأنا خجلت!..

* * *

الحب تورد على نوافذ الكرز
فتساقط الكرز على الوردات
وصدحت ونادت
فأطلت قوافل العشاق
وهداياها يواقيت ومرجان
لكن المطر انهمر
محملا بحبات البرد
فتناثر الكرز والياقوت انكسر
وأنا انكسرت!..

* * *

الشعر امتطى حصانه الأشهب
وتجول في الحقول
وجاء يحلم بأكاليل الغار
جاء... إلى من جاء؟
والحب مات
إلى من جاء؟
والمدينة حزينة
ووشاحي طار في الإعصار
وأنا حزنت!..

* * *

الكتاب مل مكتبته
مل الخشب
فتسلق الغصن ونظر
جميل حضن الورق
يضوع المسك في الفضاء
فطاب له الغناء وغنى
فهبت الريح وهوى
وتمرغ بالطين والتراب
وصرخ
وأنا صرخت!..

* * *

يدندن الغراب على باب المدينة
فأخاف
ألوذ بحبيبي
والملاذ أقحوان يتزين بالريحان
قلب فيه الدفء ينداح
أتكئ على أريكة وأنام
فيهطل الثلج وأصحو
والمدينة غمرها الثلج
وأنا بردت!..

□□

القصة

1 ـ في الجنة لا توجد قبور .... حسام الدين خضور

2 ـ في علبة الكرتون .... أيمن الحسن

3 ـ الضفيرة .... خلف محمد الخلف المجدمي

4 ـ في غرفة الانتظار.. عدنان محمد

5 ـ حقاً.. نحن المساكين .... محمود حسن

كاد الصوت أن يندم على ما قال، وشعر أنه تسرع، وتساءل، أليس عالم الأرض بحاجة إلى صفية أكثر من عالم السماء؟

وكما لو أنها تستعجل الذهاب، قالت: "هذا العالم شرير، يا مولاي".

خطر لصاحب الصوت ألف خاطر، واستغفر الله. وأوشك أن يقول لها، نعم شرير، ولا يوجد فيه مكان للأبرياء؛ لكنه بلع ريقه وقال لها: "أحمد ينتظرك، يا صفية". وصمت مثل صياد عرف أن طريدته وقعت في شباكه، وعرف أنها ستستجيب لدعوته المستترة وتعلن رغبتها بالذهاب إلى أحمد. وهذا ما فعلته صفية بسؤالها:

متى سأذهب إليه، يا مولاي؟

أحاسيس كثيرة صنعت هذا السؤال البسيط: شيء من رهبة، وشيء من رغبة، وشيء من حنين، وشيء من سذاجة وأشياء أخرى لم تفصح عنها صفية. هذه الفتاة الصغيرة المتجلببة بالسواد عرفت بالغريزة أن أحمد، الذي صعد إلى السماء، وراء استدعائها، وأنه يريدها أن تلحق به، وشعرت أن ساعتها اقتربت، وأخذت تعد لرحلة الذهاب إلى أحمد.

في البيت، أسرت صفية لأمها أنها ستذهب إلى الجنة، وأمعنت التفكير في رد أمها: "كلنا سنذهب إلى الجنة في الحياة الآخرة". هي تعرف ذلك، وتؤمن به؛ لكن تلك رحلة طويلة دونها عذاب القبر. هي تخشى عذاب القبر. منذ زمن بعيد فكرت بطريقة للخلاص من ذلك العذاب. إنه عذاب مجاني. لم تجد له مبرراً. لم ترد أن تُدفَن، وهكذا تتخلص من عذاب القبر.

أدمعت عينا صفية وهي تحرق كل الأشياء الحميمة لديها وخاصة ألبوم صورها مع صديقاتها وصور الاحتفال بأعياد ميلادها. كان ذلك الألبوم، وصور أعياد ميلادها منذ أن كانت صغيرة، هدية أمها في عيد ميلادها العاشر.

وشهقت عندما فتحت مغلفاً من الحجم الوسط وبدأت تحرق رسائل صديقاتها ورسالة وحيدة من أحمد مؤلفة من جملة واحدة واسمه والحرف الأول من كنيته ضمن إطار:

"صفية، أحبك.

أحمد. ك".

لم ترد أن تخلف شيئاً في حوزتها يمكن أن يسبب ألماً لأحد بعد رحيلها، لاسيما لوالديها؛ لذلك حاولت أن تجمع كل أشيائها من ثياب وأحذية وغيرها في حقيبة سفر تتسع لها وتبرعت بها لجامعي المعونات للنازحين.

في اليوم الموعود، من دون وداع والديها، وضعت مفتاح البيت على طاولتها على قصاصة ورقية كتبت عليها: "أمي، أبي، نلتقي في الجنة إن شاء الله". وخرجت.

في الشارع، أوقفت سيارة أجرة وطلبت من السائق أن يوصلها إلى مركز المدينة. هناك نزلت من السيارة. هناك رأت تلك المرأة، التي حفظت أوصافها الخارجية، تنتظرها في موقف باصات نقل داخلي، وراقبت تبديل حملها محفظة يدها. كل دقيقة ستبدلها من يد إلى أخرى. بعد دقيقتين اقتربت صفية من المرأة وسلمت عليها: "السلام عليك، يا أختاه".

عليك السلام ورحمة الله، يا صفية.

وجفت صفية. شعرت بأنها بلا إرادة، كائن من درجة دنيا. هي لا تعرف اسم المرأة، في حين أن الأخرى عرفت اسمها. يعني أنا لست موضع ثقتهم، فحنقت، ثم وجدت مبررات لفعل ما سمته، في سرها، الدائرة السوداء لحظة غضبها.

قالت المرأة: "نمشي قليلاً".

بعد مسافة قصيرة، توقفت سيارة خاصة ركبتا فيها. واتجهت شرقاً.

التفتت المرأة إلى صفية. شعرت بأنها حذرة، خائفة، حائرة، أو افترضت ذلك، ومدت يدها إليها شدت على يد صفية وهي تقول، "يا طفلتي". أحست صفية بدفء يد المرأة وبشيء من الحنان، فاسترخت يدها، وشعرت بشيء من الطمأنينة.

خففت السيارة سرعتها عندما اقتربت من مدرسة.

قالت المرأة بصوت آمر: "صفية، احفظي هذا المكان".

قالت صفية: "هذه مدرسة أمي".

قالت المرأة: "لحكمة في السماء، ستصعدين إلى السماء من هذا المكان".

كادت صفية أن تقول، مستحيل. هذه مدرسة أمي. لكنها في آخر لحظة أمسكت عن الكلام وأومأت برأسها.

أضافت المرأة: "تذكري أحمد، يا صفية. مبروك لك. سيكون عرسك في الجنة".

تبسمت صفية ابتسامة خجولة، وبدت الراحة على ملامح المرأة جلية. شعرت أن الطريق إلى الجنة سالك، وأن صفية ستجتازه بنجاح.

بعد دورة حول المكان، دخلت السيارة إلى شارع فرعي وبعد دقائق قليلة توقفت أمام بناء عادي ونزلت المرأة وصفية منها.

في شقة، في قبو البناية، قالت المرأة: طوبى لك، يا صفية. أنت الوحيدة بين الأخوات التي اختارتك الجماعة للصعود إلى الجنة سريعاً. مكانة أحمد كبيرة، يا صفية، وقد وعدوه أن تلحقي به في أول فرصة. إنه ينتظرك.

قاطعتها صفية بسؤالها، "كيف، يا" توقفت لحظة، واختارت أن تناديها "مولاتي". تبسمت المرأة. شعرت بشيء من الكبرياء؛ لكنها قالت، "صفية، ناديني أختي. أنا أختك الكبيرة. أنا التي سأزفك عروساً إلى الجنة".

قالت صفية: "لديّ رغبة، يا أختي".

ما هي، يا صفية؟ رغباتك مستجابة.

قولي لهم ألا يقبروني. أنا أخشى عذاب القبر.

صدرت عن المرأة ضحكة خففتها إلى ابتسامة عريضة، وقالت: "لا تخافي شيئاً، يا صفية، القبور للأموات، أنت ستصعدين إلى السماء، في الجنة لا توجد قبور، يا صفية".

في ذلك اليوم، أخذت المرأة قياسات صفية بدقة. وجهزوا لها ثوباً حشوا أجزاء منه بأكثر أنواع المتفجرات شدة، ارتدته صفية صبيحة اليوم التالي، وأخذوا الصور التي ستبثها الجماعة بعد صعود صفية إلى السماء، وتوجهت بصحبة المرأة إلى هدفها: مدرسة أمها في ساعة الذروة.

كانت الكلمات الأخيرة، "ليس مهماً من يُقتَل، يا صفية. يجب أن نروع الناس ليخضعوا لنا، ثم نسوسهم بما قضى الله". ظلت العبارة تتردد في رأسها مثل جرس أيقظ شيئاً فيها حرفها عن هدفها المحدد. تجاوزت باب المدرسة. أوقفت سيارة أجرة. طلبت من السائق أن يوصلها إلى مقبرة قريبة عرفها. هناك نزلت وطلبت من السائق أن ينتظرها لدقائق. لاحقها أحدهم بسيارة خاصة ووقف في مكان يشرف منه على السيارة وبوابة المقبرة وأخذ يراقب المشهد ويتكهن أشياء كثيرة لم تخرج من مخيلته.

دخلت صفية المقبرة واختارت مجموعة من القبور المتواضعة أرادت لأصحابها أن يتخلصوا من عذابات قبورهم ويصعدوا معها إلى السماء.

كانت صفية تؤمن بأن حبيبها أحمد صعد إلى السماء، وعزمت على اللحاق به، بطريقته، لكنها في اللحظات الأخيرة اختارت ألا تقتل البشر، بل أن تحرر الأموات من عذابات قبورهم، وقد صعدت صفية إلى السماء وسقطت على المقبرة أشلاء مع الأتربة والعظام الجافة وحملت الريح الأدخنة عالياً في السماء كما لو أن الروح دخان.

❑❑

القصة..

في علبة الكرتون..

❑ أيمن الحسن*

- لا بدَّ من إصلاحِ هذا الحذاءِ. ولكن أينَ؟

تابعتِ السيِّدةُ ثريَّا حديثها معَ نفسِها:

- إنَّني لا أعرفُ شيئاً في حيِّنا، فأنا من بيتي إلى مكتبي في الصحيفةِ. وقد كان ابني الَّذي سافر بالأمسِ مسؤولاً عن كلِّ متطلباتِ البيت.

أخيراً استجمعت شجاعتها، وقررت أن تستنجدَ بابنتها سعدى:

- يا أمِّي يوجدُ محلٌ لإصلاحِ الأحذيةِ في الشارعِ الخلفيِّ بعد بنايتين من بنايتنا، ألا تعرفينهُ؟

- لا.

*

عندما شاهدَ أبو عثمانٍ السيِّدةَ ثريَّا قادمةً صوبَ محلِهِ المتواضعِ تركَ ما بيديهِ، وقامَ يمسحُ الكرسيَّ الَّذي ستجلسُ عليهِ، ثمَّ بادرهما بالترحيبِ الحارِّ:

- أهلاً سعدى. كيفَ فعلتها السيِّدة أمُّكِ، وتنازلتْ بالقدومِ إلى محلِ الحذَّاء الشعبيِّ أبي عثمان؟

ثمَّ حدَّثها أنَّهما تعلَّما في مدرسةٍ واحدةٍ، وأنَّهُ كانَ يتابعُ تحركاتها طوالَ الوقتِ:

- السيِّدةُ والدتُكِ يا سعدى كانت أجملَ طالبةٍ في المدرسةِ:

يتسابقُ الطلاَّبُ للحديثِ معها

ويا لحظِّ من ينالُ رضاها ويكسب ودَّها!

---

* قاص وروائي من سورية.

تنظر سعدى إلى والدتها بإعجاب، وتردُّ ممازحة:

- طبعاً هَي السيِّدة ثرَّيا!

بعدَ فترةٍ من حديثِ الذكرياتِ الممتعِ، انحنى أبو عثمانَ ليأخذ الحذاء من يدها بأناةٍ واعتناء. نظر إليه في سعادة قبل أن يضعه على الواجهة قبالته:

- نمرة رجلك 39 يا مدام!

فهزَّت السيِّدة رأسها في حياء. وسألته سعدى:

- أ لن تصلحه؟

- آسف يا آنسة، يحتاج إلى مسامير صغيرة غير موجودة عندي الآن.

- إذاً متى؟

لم يجب.

فأردفت سعدى:

- سنحضر غداً.

- بل بعد غدٍ، لو سمحتما.

وظلَّ يتابعهما بعينين حالمتين إلى أن اختفتا وسط الجموع، ومازال ينظر...

ها هي الطالبة ثرَّيا في لباسها المعتاد:

طولٌ ممشوقٌ مثلُ غزالة

وجهٌ صبوحٌ كالقمر

أمَّا شعرها فينسدلُ شلالاً حتَّى آخرِ ظهرها

بينما صويحباتها يتنقلن حولها:

شمس

تحوطها

الكواكب

وقد راح الطلاب يتلفتون صوبها في افتتان...

*

عندما قُرع الباب أسرعت سعدى تفتحه، واندهلت عندما شاهدتِ الشخص القادم، فصرخت في غصَّة:

- عمِّي أبو عثمان!
- كيف حالك يا ابنتي؟ وكيف السيِّدة الوالدة؟
- الحمد لله. تفضَّل.

وقف طرفةَ عين، يعاين صمتاً مريباً. ثمَّ دخل غرفة الاستقبال، يحمل حقيبة كبيرة مزيَّنة بورود ملوَّنة، وما إن جلس على كرسيٍّ أمامه طاولة في وسطها مزهريَّة، تحتوي قرنفلة ذابلة، حتَّى بادرها بالقول:

- مرَّ شهر، ولم تأتيا لأخذ الحذاء يا ابنتي!

ظلَّت سعدى صامتة، فأردف:

- بحثت طويلاً حتَّى استهديت إلى البيت.

بعد ذلك طلب منها الجلوس.

عندما جلست على الكرسيِّ المجاور، اقترب منها، يحدِّثها في صوت خفيضٍ، وعيناه مركَّزتان على الباب الداخليِّ:

- ما لم أقله لك يا سعدى أنَّني حلمت كثيراً بأن أهدي أمَّك حذاء جميلاً، يشبه حذاء سندريللا، الَّتي قرأنا قصَّتها المشهورة أيام الدراسة. لكنَّني لم أعرف نمرة رجلها إلى أن قدمتما إلى محلِّي. لذلك أحضرت لها هذا الحذاء الجميل.

وكاد يُخرج علبة الكرتون من كيسها الملوَّن، عندما فُتح الباب فجأة، ودخلتِ السيِّدةُ بجلالها ووقارها على كرسيٍّ متحرِّكٍ.

لاحظت ملامح الرعب على وجه أبي عثمان فقالت مواسية:

- لا بأس حضر حذاء سندريللا، لكنَّها الآن بلا قدمين.

وكشفت الغطاء عن رجليها...

كان واضحاً

أنَّها فقدت قدميها.

بدت غير مضطربة، وهي توضح ما حصل:

- قذيفة غادرة، سقطت على مكتبي في الصحيفة الَّتي أعمل بها.

فافتعلنا الابتسام بينما وجوهنا تقطر قهراً وأسى في ألم عميق. وأدار أبو عثمان وجهه يمسح دمعاً غزيراً.

❑❑

القصة..

الضـــــفيرة ..

❑ خلف محمد الخلف المجدمي*

-1 -

هناك في أعالي نجد، تهدلت شجرة وحيدة، كدوحة كبيرة وكثيفة، وارفة الظلال بأوراقها وأغصانها الكثيفة، غطّت بئر هدّاج، حيث أقام جبر وجبرين والآخرون، خيامهم المصنوعة من شعر الماعز، يلتف الإبل برغاء مرتفع حول الماء، بدتْ زوجة جبرين ممتعضة من جيرانها، في حين يغالب زوجها حزناً دفيناً وعميقاً، يكتم بروزه على مساحة وجهه، وكلما عزفت الربابة أشجانها، غالب دمعة دفينة، فهو الأب لبناته الثلاث، ولا إخوة لهن، كانت البكر موزة. "تزوج" قالت له زوجته بحسرة وألم "لعل الله يرزقك البنين"، "أبعد هذا العُمْر؟"، قالها بألم، وأضاف "البركة بموزة، تعادل جمعاً من الذكور". ونام ليلته يحلم بالبنين الكثر والمال الوفير، يحيط به رغاء الإبل، وتلاحقه، في النوم واليقظة، عينا موزة كنجمتين، لقد تفتحتْ كوردة قرنفل، في بوادي نجد، فاحتْ أنوثتها كرائحة الهيل، تشع ذكاءً كاشراقة شمس، تداعب خصلات الربيع تحت تلك الشجرة، ويلتفان معاً، في عناق رائع يتداخل فيه الحب والحرمان والوجد بتمازج مع ضوء النهار.

-2 -

"أخوك يطلب يد موزة لِوَلَدِهِ"، قالت زوجة جبرين بهمس وهما بسمر تجاوز منتصف الليل، وأضافت تغالب دمعتها "تطاول علينا بكثرة عيّاله" ثم ركنتْ للصمت العميق. لم يردّ عل قولها، وغاب بعيداً بصمته، سحابة من الحزن والكآبة والألم، تسمرتْ عيناه في الأفق البعيد، تحسس مقبض سيفه واستلّه من غمده بهدوء، ولمع نصله كبرق الربيع، يعاكس

---

* قاص من سورية.

ضوء القمر المشع، برقتْ عيناه بمحجريهما، شعلة من النار والوهج والدهاء الثاقب، غرسه بالأرض بعنف، وركع ساجداً بجبهته على المقبض، غابتْ الحركة بداخله واستغرق ساكناً. "جبرين!" ندهتْ زوجته مستنكرة، وشهقتْ "دم، دم". رفع رأسه ملتفتاً إليها، ولمعتْ جبهته بشيء داكن، رطب ولزج، سار مع مجرى النصل المغروس بالأرض، ليشكّل مع التربة، بقعة داكنة ظهرتْ جلية على ضوء القمر. "نعم دم". وتذكر قصة حبه التي أثمرتْ زواجه هذا، مقترناً بشبابه وفروسيته، وبرقتْ بذهنه ابنته البكر "موزة"، بغدائرها المجدولة، وقامتها الطويلة، مهرة تلاعب الخيل والرماح بمهارة فائقة، موجة من الذكاء والتوقد والعنفوان.

- 3-

مع الفجر الندي، كان قطار الجمال يرحل شمالاً، يتقدم هودج موزة الركب، يحاذيه جبرين بصبره وصمته وجلده، مخفياً معالم وجهه، حذراً ومودعاً أرضه التي لن يعود إليها، مقتلعاً ذاته ونفسه من الجذور، مقرراً بنفسه "إلى أعالي الفرات حيث الماء والبعد". طالتْ مسيرته اليوم الثالث بدون وقوف، تعبتْ الرواحل، وهدأتْ نفسه الهائمة، وخرج عن صمته لأول مرة منذ الرحيل: "هل تعبتم؟" قالها يحدّث عائلته. "نريد الراحة والماء" قالت موزة وقد هدّها التعب في الهودج، وهي التي اعتادت ركوب الخيل. نظر لمهرتها المربوطة إلى الهودج، مسرجة تسقيها الماء بقدح الخشب كل صباح. "دونك الفرس"، قال والدها، فقفزت إليها، وانطلقتا سهماً من الغبار والزوابع، وتعانقتا بشوق ووجد وغرام، صهلتا معاً، وغابتْ موزة عن الأعين بلمح البصر، يخفيها الغروب والغبار والهضاب الصغيرة، تردد الأرض والأودية والصخور وقع الحوافر، ثم عادتْ، تشق الصحراء بعنف، كتلة من الصخر والغبار والرمال. "موزة، لو كنت ذكرا، لو كنت ولداً"، قالها يحدّث نفسه وهو ينظر في الأفق البعيد، وسقطتْ دمعة حارّة، على خده الأسمر، حفرتْ أخدوداً في وجهه، فلجمها بحزم.

- 4-

أناخ ذلوله بأعالي الفرات، ورغت الإبل، واندفعتْ كشلال تغب الماء العذب، عندها هبط جبرين وبكامل ثيابه الماء، غاص وارتفعتْ حزمة من الغبار عالياً، خلع ثيابه وألقاها على أغصان الأشجار على الضفة، وابتعد عميقاً في الماء، "احذر الماء والنار"، حذّرته زوجته، وأضافتْ "النهر غدّار". أجابها بهدوء بالغ، وثقة أكيدة "هنا جنة الدنيا عليك بها"، واستدرك

مضيفاً "والبنات أيضاً"، وأشار إلى منعطف تحيطه الأشجار، لبس ثيابه وصعد المرقب يحرس الإبل، تاركا فرصة السباحة والاستحمام لزوجته وبناته، بدتْ له أشجار الحور والغرب والطرفاء كثيفة ملتفة، ومتقاربة، تتسابق طولاً نحو الأفق والشمس، منحنية قليلاً نحو الشرق بفعل الريح، عند ذاك تذكر "هدلة" الشجرة الوحيدة التي تشكل دوحة على بئر هدّاج، تمازجت الصور بلمح البصر، وحنّ متحسراً للأرض التي غادر. "سأقيم هنا، الأرض خالية واسعة" حدّث نفسه بصوت مرتفع، ونهض يبني خيمته على السفح، شبتْ النار في الخباء ليلاً، وارتفعتْ عالياً، وتمازجتْ رائحة الشواء والنار، مع القهوة المرة والهيل، "موزة، القهوة يا بُنيتي.." نده الشيخ، وقدمتْ موزة الفنجان الحار بيد مخضبة بالحناء رخصة، لدنة، لطيفة، طويلة الأصابع نحيلة، وانطلقتْ حنجرة الشيخ على الربابة تشق سكون الليل، وفي كل مرة يزداد الروّاد، وتتألق موزة في العيون والقلوب، كنخلة نجدية تعانق ماء الفرات.

- 5 -

"جبرين"، نده أحد الحضور بعد أن اعتدل بجلسته قبل نهاية سمر الليلة، مزمعاً قولاً مهمّاً، "عونك" رد عليه جبرين بعفوية، ونظر إليه فلم تخطئ فراسته، فوجم. صمت الجميع، وقلّب الجمر نحو دلال القهوة، "موزة بنت لنا جميعاً" قال الأول، وأضاف: "نطلب يدها لولدي" وصمت. استمر الجميع بصمتهم، وعاقر جبرين سكونه، دارتْ عيناه بوجوه الرجال متفرّسة، وتسمرتْ عيناه على مقبض السيف الجاثم على الرواق "قفزة واحدة للسيف وينتهي الأمر" حدّث نفسه، إلا أنه لم يفعل، بسبب خصاله الأصيلة، قال في نفسه: "مرة أخرى كثرة الرجال"، طال صمته، ثم نهض بشدة معلناً نهاية السمر هذه الليلة "الكلمة لموزة" قالها بحزم. "أخاف عليه" قالت زوجته، ردتْ موزة "سأقبل بالنصيب"، وفي الصباح خرجتْ بخفوت العذارى، أبلغتْ والدها الموافقة، ابتسم "أنا الذي يرفض والعمر عند الله"، تذكرتْ أبناء عمومتها والعشيرة والأقارب، وارتسمتْ صورة ذاك الذي طلب يدها، بنجد "طويلاً، قوي البنية، لا يرف هدبه ولا تظهر ابتسامته، حاد النظرة، صبوراً، شرساً، كتوماً"، قالتْ لنفسها "هو الحل". جاءت صباحاً والدها وهو يعتلي صهوة حصانه، وعرف بفطرته ما يجول بخاطرها، وخاطبها قائلاً: "بعد موتي لك الخيار بهذا أو ذاك"، وانطلق كالسهم إلى أعلى المرقب، شعلة من الوهج والنار والألم، توقف هناك كصقر وحيد "الموت نهاية كل حي"، قالها واستغفر لنفسه.

- 6 -

قصّتْ ضفائرها، غمستها بدم والدها، أحكمتْ وضعها بكيس جلدي، شدّتها إلى عنق الذلول، وأطلقتها، حثتْ الناقة السير إلى أعالي نجد، "إنها ذلوله" صرخ جبر، وأُلقيتْ الضفائر بنادي القوم، "قُتل جبرين"، واهتاج القوم كالإبل، وتداعت الأقوام وراء الذلول، التي اتجهتْ نحو الشمال، يرافقهم صمتهم المطبق، ووجومهم المريب، "الدم، الدم"، ودّعهم جبرين قائلاً عند انطلاقهم، وأضاف: "لا تجبروهن بما لا يرغبن"، مشيراً إلى بنات جبرين. عبقتْ رائحة الرطوبة في الأنوف "اقتربنا من الفرات"، قال "محمد بن جبر" وعقل الناقة، وتقدم وحيداً يمتطي صهوة حصانه، يصعد التلال القريبة ليعاين المكان، بدت الخيام متناثرة في السهل، ولمع الفرات أمامه كنصل مغموس بدم الغروب، اتخذ قراره وانسل بمفرده قبل رحيل الليل، يجتاز الخيام المتناثرة، باحثاً عن وميض نار أو جذوة جمر "لن تنام، فهي تنتظر"، حدّث نفسه مخاطباً موزة بسره، عانق الموت وشعر بحرارة جذوة الجمر، أو جذوة القلب، في الخباء المجاور، ودخل كرمح رافعاً لثامه، "أهذا أنتَ؟!"، همستْ بحزن عميق، ونهضتْ كالراية، بحشرجة مكتومة تلاقت العيون بحدة قاتلة، وبرق الموت، "أين هو؟" قال بصوت مرتجف من شدة الانفعال، وقذف ضفائرها "هناك، ينتظر جفاف الدم، ليعلن عرسه"، وأشارت إلى خيمته الكبيرة والقريبة، توتر كالقوس، واندفع كالسهم، ولمع خنجره في العتمة كبرق، "الوغد !!"، لفظها واجتاز الشفق.

- 7 -

حام الموت فوق هامات الجميع، تدفق الدم رقراقاً من طعنة الخنجر، صدرتْ حشرجة أنفاسه، وخمد جسده هامداً، جحظتْ عيناه، "مات الكلب"، قالها يحدّث نفسه، وغرس خنجره بالغمد، وخرج عائداً إلى قومه النيام، في حين امتطتْ موزة صهوة فرسها وعانقت الريح والشمس الساطعة، ورسمتْ وقع حوافر مهرتها دوائر، من الغبار والحجارة الصغيرة والرمال المتناثرة، دارتْ حول المرقب حيث دفنتْ والدها، واستلتْ سيفه من تراب يمين القبر، خاطبته: "جفتْ طعنتك، فأنت الحي". تداعت الأقوام إلى بعضها البعض، وسال الدم كثيراً، ومضى الزمن وما زالتْ موزة تعاقر حزنها وصمتها، مع موسم الأمطار القادمة التي غسلت وجه الأرض، وغاصت في أعماق التربة الرخصة السمراء، وتمازجتْ مع بذور الصيف، وحبلتْ

بميلاد نبات جديد، قال لها بهدوء ولأول مرة بعد صبر طويل: "التربة حبلى البذور والنبات"، وأشار إلى السهول الخضراء بصفرة باهتة، الممتدة على مرمى البصر، فهمتْ ما يرمي إليه، وبعد تفكير قصير: "سنعود إلى نجد"، قالتها بإيجاز وحزم.

-8 -

رحل المقيمون وأقام الراحلون، بقيّ من بقيّ، ورحل من رحل، وعادتْ موزة تتقدم الجموع العائدة إلى نجد، تحتفظ بسيف والدها وضفائرها المقصوصة المخضبة بالدم، وذات يوم دفنتْ ضفائرها بجانب البئر، وأمام جمع الرجال قدمت السيف لذاك الذي لم يرف له هدب أو تظهر له ابتسامة، "هذا سيفك"، قالتْ مبتسمة، وتفتحتْ زهرتها تربة طرية تستقبل بذور الكون، وأضافتْ: "الحزن لا يُحتمل"، وتناقل الأقوام "أعلنتْ موزة فرحها"، ونبتتْ الأرض مًجدداً بالحب والأمل والبنين.

❑❑

القصة..

في غرفـــــة الانتظـــــار..

❑ عدنان محمد *

صعِدتُ الدرجَ الرخاميَّ النظيفَ والمزيّنَ بأصايص أزهارٍ متنوعة الألوان وممتزجة الروائح الزكية ترافق الصاعد حتى باب العيادة، في الطبقة الأولى من بناء مكوَّن من سبع طبقات يقع في مركز المدينة التجاري. وبجانب الباب، حُفر اسم الطبيب بخط الثلث المزخرف على لوحة نحاسية أنيقة مثبتة على قاعدة خشبية براقة الطلاء. وقبل أن أدخل، أجلت بصري بسرعة في قاعة الانتظار فوجدتها فسيحة، تحوي كراسي جلدية جديدة ما تزال مغلفة بالنايلون الشفاف. وفوجئت بأن شاباً وسيماً، وليس فتاة كما هي العادة، يجلس في صدر القاعة خلف مكتب جديد، مشغولاً بحاسوبه المحمول، يضغط أزراره بسرعة ومهارة حسدته عليهما. ومع ذلك لم يكن يفارق باب العيادة بعينيه، يرصد كل من يمر على سفرة الدرج قاصداً العيادة أو العيادات الأخرى في الطبقة نفسها أو الطبقات العليا في البناء، فما إن وقفت بالباب حتى أوقف الشاب الكتابة على حاسوبه وهبّ واقفاً، ثم مشى عدة خطوات باتجاهي وهو يقول:

ـ أهلاً وسهلاً! تفضّل يا أستاذ!

أشار إلى كرسيّ موضوع أمام المكتب فجلستُ وأنا أواصل النظر إلى أرجاء القاعة من الداخل، أما هو فقد عاد إلى الكتابة، ربّما ليمنحَني الوقت الكافي لأتأمل اللوحات المعلقة على الجدران الأربعة: كانت الأولى لابن سينا وهو يعالج مريضاً راقداً، والثانية لمريض منوم مغناطيسياً، والثالثة كانت صورة فوتوغرافية لفرويد، مبدع التحليل النفسي، أما الرابعة فكانت منظراً طبيعياً يشعر الناظر إليه بالبهجة والانشراح... أو ربما مضطر لكتابة أمرٍ هام كلفه الطبيب بإنجازه على عجل.



* قاص من سورية.

وأخيراً صار في مدينتنا أطباء نفسيون! لن يتخيل أحد السعادة التي كانت تغمرني وأنا أشهد الزيادة المطردة ليافطات تعلن عن وجود أطباء تخرجوا في أشهر الجامعات الغربية، بعد أن حصلوا منها على أعلى الشهادات والدبلومات في سبر أغوار النفس البشرية. يافطات امتلأت بأسماء أمراض تبعث الطمأنينة في نفس كل فرد بأنه سيجد علاجاً شافياً عند هؤلاء النطاسيين لأي مرض نفسي يصيبه كالقلق والاكتئاب واضطرابات النفسية والعصاب والفصام والذهان والبارانويا والوسواس القهري... وأمراض كثيرة أخرى لم أسمع بها من قبل، مع أني أزعم أن مطالعاتي في مجال علم النفس والتحليل النفسي كانت كثيرة، إن لم تكن كثيرة جداً.

شهور طويلة مرت وأنا أغالب رغبة عاتية في زيارة أحد هؤلاء الأطباء، و"الدردشة" معه. تُرى كيف سيكون شكله؟ هل سيكون مطابقاً للصورة الكاريكوتورية التي ارتسمت في ما سماه كارل غوستاف يونغ "اللاشعور الجمعي" لدينا بفضل الأفلام المصرية؟ هل سيكون ضئيل الجسم، نحيلاً، عصبياً، يصرخ لأتفه الأسباب وينكمش ويشنّج يديه ويلوي وجهه ويعتصر شفتيه وهو يحمل كرّاساً صغيراً ويجلس قرب مريضه الممدد على كرسي طويل ويبدأ الصراخ بأسئلة غريبة، يرشها رشاً دون أن ينتظر إجابة على أيٍّ منها؟

قررت أن أستشير أقدم هؤلاء الأطباء في موضوعات لطالما شغلتني منذ بداية علاقتي مع الكتاب، يوم كنت في نهاية المرحلة الابتدائية، ثم مع الكتابة التي بدأتها وأنا ما أزال في سنتي الجامعية الأولى. كمّ الأسئلة يتزايد مع مرور السنين، وعن حرصي على العناية بالشخصيات الروائية التي أبدعها. كما أن أسئلة محيرة باتت تشغلني ولم تسعفني مطالعاتي السابقة في إيجاد إجابات عليها: كالفرق بين النفس والروح، وعن أنواع النفوس، إذا كان لديه علمٌ بها، كالنفس المطمئنة والنفس اللوامة والنفس الأمارة بالسوء، وهل هي نفس واحدة تمر في مراحل متعددة وتمظهرات مختلفة، أم أن الإنسان يولد ونفسه لوامة وآخر يولد ونفسه أمارة بالسوء وثالث نفسه مطمئنة، ورابع نفسه خاوية... إلخ. سوف أفرغ جعبتي من الأسئلة المحيرة التي تخطر ببالي ليل نهار، وليأخذ ما يشاء أجراً للمعاينة، المهم أن يُسعفني بإجابات شافية على أسئلتي المعذبة. والأهم من هذا هو أن أستعين بخبرته الواسعة في دراسة الشخصيات البشرية ليساعدني على إخراج بطل الرواية التي أكتبها حالياً من الكوابيس التي تؤرقه ليلاً وتعذبه نهاراً: وهي شخصية رجل يقارب السبعين من عمره.

سألتُ الشاب وأنا أشير إلى غرفة المعاينة:

ـ هل الطبيب موجود؟

أجاب بسرعة:

ـ نعم.

ثم توقف فجأةً عن الكتابة. نظر إليّ نظرة متفحصة وسألني:

ـ هل تمانع في أخذ بعض المعلومات الشخصية الضرورية؟

قلت بعفوية بادية وأنا أتوقع هذا السؤال:

ـ لا، أبداً.

ـ إذن لنبدأ بالاسم.

ما إن فتحتُ فمي لأسأله ما إذا كان يريد اسمي أم اسمَ البطل الذي أُبدعه، حتى أحسست بشخص يدخل إلى العيادة ويجلس خلفي. انتظرته حتى يستقر في مجلسه، فدخل ثان، ثم ثالث، ثم رابع، ثم عاشر... وفي خلال ثوانٍ امتلأت القاعة.

عدلت عن سؤاله، وأجبتُ مباشرةً:

ـ اسمي سين.

لم يكن صوتي وحده هو الذي صدر، بل كان مندغماً في أصوات أخرى. نظرت باستغراب إلى الأشخاص الجالسين خلفي فأصبت بالذهول: إنهم جميعاً يشبهونني. لهم ملامح وجهي نفسها تقريباً مع فروق طفيفة. كنتُ سأسترسل في ذهولي أكثر، لو لم ينتشلني صوت الشاب:

ـ تاريخ ولادتك؟

ـولدت في عام 1940، أنا في عام واحد وأربعين، وأنا في عام اثنتين وأربعين، ثلاثة وأربعين، أربعة وأربعين.

ـ ما هي أهم الأحداث التي تتذكرها في طفولتك ومراهقتك؟

ـ كنت في السابعة من عمري حين سمعت قصيدة عمر أبي ريشة مغناة:

كم لنا من ميسلونٍ نفضت   عن جناحيها غبار التعب

وأجاب الذي خلفي مباشرة:

ـ وأنا كنت في التاسعة أو العاشرة حين سمعت محمد عبد الوهاب يغني قصيدة علي محمود طه:

أخي جاوز الظالمون المدى   فحق الجهاد وحق الفدى

وقال ثالث:

ـ وأنا كنت في السابعة عشرة حين شعرت بالنشوة وأنا أستمع إلى نشيد يغنيه مطربون من مصر والجزائر ولبنان:

وطني حبيبي الوطن الأكبر

وقال رابع:

ـ وأنا اشتعلت حماسة حين سمعت نشيد:

ألله أكبر يا بلادي كبّري

ـ وأنا كنتُ أنتشي عند سماع المقطع الأخير من قصيدة دعاء الشرق التي غناها عبد الوهاب نفسه للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل:

نحن شعبٌ عربيٌ واحد ضمّه في حومة البعث طريقُ

الهدى والحق من أعلامه وإباءُ الروحِ والعهدُ الوثيقُ

أذّن الفجرُ على أيامنا وسرى فوق روابيها الشروق

قطع الشاب استرسالنا قائلاً:

ـ عظيم! عظيم! كلها مؤشرات على الشعور بالفخر والاعتزاز والرجولة، فالفن، كما تعلم يا أستاذي العزيز، انعكاس صادق لحضارة الأمة... ولكنك لم تروِ لي شيئاً من ذكرياتك الشخصية حتى الآن.

استغربت لماذا يصر على مخاطبتنا بصيغة المفرد. وحين نظرت إلى الخلف رأيت علامة الحيرة نفسها مرتسمةً على الوجوه كلها، فتجاوزت ذلك وقلت:

ـ لقد استُشهد أبي في النكبة.

وقال رجل في زاوية الغرفة:

واستشهد أخي الأكبر في النكسة.

وقال آخر في الزاوية الأخرى:

ـ وأنا استشهد أخي في حرب تشرين...

قاطعنا من جديد وقال وهو ينحني أمامنا:

ـ إنها لأسرةٌ تستحق الإجلال...

صمت قليلاً ثم سألني:

ـ ولكني لا أرى مشكلة في كلّ ما تقول.

ـ بلى يا بني، هناك مشكلات... وهي أولاً لم يعد من إذاعة ولا محطة تلفزيونية تبث هذه القصائد، وثانياً أن أحفادي أتلفوا كل الأشرطة التي تحوي هذه الأغاني واستبدلوها بأقراص مدمجة تحوي أغاني ومشاهد تؤذي السمع والبصر والفؤاد... وثالثاً أني حين حاولت أن أقتني

تلك الأغاني من جديد اكتشفت أن كل من كانوا يتاجرون بها إما ماتوا ، أو أُزيحوا واستولى أبناؤهم على محلاتهم وقلبوها إلى تجارات أخرى.

ابتسم الشاب وقال:

ـ لا تحزن يا أستاذ ، انتظرني لحظات لكي أُخرج لك هذه الأغاني كلها من الإنترنت. وسارع إلى معالجة حاسوبه المحمول بحثاً عن أغاني المفضلة ، وأنا أراقب ملامح وجهه التي أخذت تتحول شيئاً فشيئاً من الابتسام إلى الحيادية ثم إلى الأسف المتنامي مع مرور الوقت لتنتهي بالأسى الشديد.

وأخيراً نظر إليّ ودمعتان تتكوّران في عينيه ، وقال:

ـ أنا آسف يا أستاذ ، فلم أدع موقعاً متخصصاً إلا وطرقته ، وكلها تقول: "عذراً! المادة المطلوبة تم حذفها منذ زمن طويل!".

نهضت وأنا أقول بانكسار:

ـ لا بأس عليك يا بني!... ولكن قلّ لي: ألم ينتهِ الطبيب من معالجة مريض حتى الآن؟ إذا كان سيُمضي هذه المدة الطويلة مع كل مريض، فمتى سينتهي من علاج هؤلاء المرضى جميعاً؟

قلتُ ذلك وأنا أنظر إلى الجموع التي ملأت القاعة فلم أرَ أحداً... نقلتُ استغرابي الشديد إلى الشاب فابتسم من جديد وقال:

ـ بلى، لقد انتهى في هذه اللحظة.

❑❑

حقـــاً.. نحـــن المســـــــاكين

❑ محمود حسن *

ـ 1 ـ

بدأ حديثه بالسؤال.

ـ هل علمت ما آلت إليه أحوال القاضي..؟

ـ لا يهمني أمره لأني منذ خمسة عشر عاماً ردمت كل الطرق التي تؤدي إلى بيته.

ـ وقرابة الدم..؟

ـ لا تهمني، وربّ صديق أفضل من كل أقرباء الدم.

ـ قيل: إن حالته اليوم تستحق الشفقة.

ـ أنا لا أشفق على من لم يشفق على الناس.

ـ قالوا: لقد انتقل من البيت القديم إلى بيت في مشروع القضاة، وابنه الوحيد تزوج وسكن بعيداً عنه، وإن زوجته هجرته بعد أن تقاعد وكبر في السن، وسكنت مع ابنها.

ـ حين أقدم على الزواج منها، نصحناه، ذكرناه بماضيه، قلنا له، أنت تربيت يتيماً، وتعلمت بحسنات المحسنين، وهي نشأت على التعالي الفارغ؛ تعالي الإقطاع الذي انتهى زمانه، وكما يقول المثل الشعبي /كما تزرع تحصد/.

ـ جئتُ لأرمم الصدع الذي بينك وبينه، لأن حالته اليوم – كما قيل /صارت بالحسنة. لكن يبدو أن لا فائدة من الحوار معك في هذا الموضوع.

---

* قاص من سورية.

ـ إن الذي بيني وبين هذا الرجل، هو وأمثاله طلاق وليس صدعاً ثم هل تعتقد أن مثل هؤلاء يستحقون الحسنة..؟

قال: الحسنات عند الله.

قلت: إذا كان سبحانه، هو الذي أوصله إلى هذه الحالة، فلماذا نحسن إليه..؟

قال: أنت عنيد يا صديقي، ويبدو أن حقدك عليه وعلى زوجته طغى على إنسانيتك.

ـ أنا لست عنيداً ولا حاقداً، وإنما أفعل ما يمليه علي ضميري، وأنت تعلم أنه عندما تعين قاضياً في تلك المدينة التي كنت أسكنها، خصصت له غرفة بين أولادي، وبقي فيها أكثر من عام، كواحد من أبنائي. لكنك لا تعلم شيئاً عنه بعد أن تزوج تلك المرأة، في البداية، حاول أن يخالف منطق التاريخ بأن يمزج طينته بطينتها، لكنه فشل، وكان يجب أن يفشل.

وبقيت الوحيد من أهله وأقاربه أتردد بين الحين والآخر إلى زيارته وكانت تستفزني، وكنت أتحمل من أجله ومن أجل تلك التي أسميتها قرابة الدم، واستمريت إلى أن ركب هودجها وبدأت الرائحة النتنه تفوح من مكتبه وتنكره للتربة التي نبت منها فشطبت اسمه من سجل الأقرباء والأصدقاء. ومع كل ذالك فنزولاً عند رغبتك ورغبة زوجتي وأبنائي سأكون إلى جانبه في محنته فلعلّ حسنة تأتي.

ـ 2 ـ

ـ سألني سائق السيارة.

ـ إلى أين..؟

ـ قلت إلى مشروع القضاة.

ـ قال: غريب..؟!

ـ قلت: ما هو الغريب..؟

ـ قال: من خمسة عشر عاماً وأنا أجلس خلف هذا المقود فهذه هي المرة الأولى التي يُطلب مني أن أذهب إلى ذلك المشروع.

قلت: ربمّا لأن القضاة يملكون السيارات.

قال: وكل زوارهم من الأقرباء، والأصدقاء يملكون السيارات..؟

قلت: ربمّا.

قال: حسب علمي أن لا أقرباء لهم ولا أصدقاء سوى المال.

قلت ألم ترَ أنك في تعميمك هذا تظلمهم أو على الأقل تظلم بعضاً منهم..؟

قال: نحن أصحاب سيارات الإجرة، لا أبالغ إذا قلت لك إن نصف دخل هذه السيارة يذهب إلى جيوب هؤلاء ومع ذلك فالله يمهل ولا يهمل. وفي أي برج من الأبراج يسكن قريبك..؟

قلت: لا أعلم لكن سأسأل في أول برج.

- 3 -

عند أول برج وقفت السيارة، صعدت الدرج إلى الطابق الأول، وقفت أمام باب أول شقة، وبمطرقة على الباب، طرقت عدة طرقات وانتظرت دقيقة.. اثنتين.. ثلاثة.. عشرة، ومع أني سمعت حركة في الداخل، ومع ذالك فإن أحداً لم يفتح، فصعدت إلى الطابق الثاني وعند أول باب وقفت وأيضاً طرقت بالمطرقة عدة طرقات، لكن أحداً لم يفتح، وقلت لنفسي لماذا لم أسأل أصحاب البقاليات لأن هؤلاء يعرفون السكان الذين يتعاملون معهم، فهبطت الدرج ودخلت إلى أول بقالية صادفتها، وسألت صاحبها عن قريبي ثم شرحت له ما حدث معي في الشقة الأولى والثانية. ضحك البقال وقال: يبدو أنك من خارج هذه المدينة، لأنك لا تعلم أن هؤلاء لا يفتحون أبوابهم إلاّ لمن يعرفونه ويعرفون حسبه ونسبه، وإلى أية عشيرة ينتمي، وبخاصة بعد تلك الحادثة التي حدثت قبل أيام مع أحد زملائهم.

قلت: وما هذه الحادثة..؟

قال: قيل إن هذا القاضي حكم زوراً على شاب بالسجن لمدة عامين، وبعد أن خرج هذا الشاب من السجن، باع بقرة واشترى مسدساً، ثم جاء إلى بيت القاضي الذي حكم عليه، ولما فتحت له الخادمة الباب، دخل إلى القاضي وأفرغ مسدسه في رأسه.

قلت: مسكين هذا الشاب، خرج من سجن عامين إلى الإعدام أو المؤبد أيضاً ضحك البقال وقال: نحن المساكين يا صديقي، لأن هذا الشاب باع البقرة الثانية، وبثمنها حصل على تقرير طبي يثبت جنونه، ولم يدخل السجن. ولم يختلج لي جفن، عندما قال: وهل تعلم من هو هذا القاضي..؟

قلت: لا يهمني من هو.

قال: بل يهمك لأنه هو قريبك.

قلت: أيضاً لا يهمني، فخرجت وأنا أحدث نفسي وأقول حقاً نحن المساكين.

❑❑

حوار العدد

ـ مع الدكتور: سليم بركات .... محمـــــد الشـــــبلاق

حوار العدد..

مـــــع الـــــــدكتور سـلـيـم بـركـــــات

مجموعة من الأسئلة موجهة للدكتور سليم بركات للإجابة عنها تحت عنوان هل يوجد مشروع نهضوي عربي محدد الملامح ومحدد المدة وواضح الأهداف والآلية؟.

□ أجرى الحوار: محمد خالد الشبلاق

يعد الربع الأخير من القرن التاسع عشر نقطة تحول في حياة الأمة العربية، حيث بدأت تشق طريقها نحو النهوض، وهي تفجر واقع التخلف من خلال مواجهة ثلاثة تحديات، تحدي التراث الذي لا بد من تحديده، وتحدي الغرب الذي لا بد من مواكبته، وتحدي الواقع الذي لا بد من تغييره، تحديات وجهت بثلاثة اتجاهات، علمانية ليبرالية، وإصلاحية دينية، ووطنية قومية، شكلت بمجموعها بداية نهضة أدرك العرب من خلالها ضرورة معرفة العرب لأنفسهم وعودتهم إليها، وهم يتأملون بعمق أفكار غيرهم، الأمر الذي ساعدهم في امتلاك وعي جديد، وقيادات فكرية جريئة مكنتهم من بلورة مشروع نهضوي عربي محدد الملامح واضح الأهداف، لكنه يفتقر إلى تحديد المدة وإلى آليات التنفيذ.

ـ السؤال الأول:

هناك وجهة نظر تقول إن المشروع النهضوي العربي دخل طور الانحسار، هل أنتم مع هذا الرأي أم لا، وإن كنتم مع هذا الرأي: أية عوامل ترونها سبباً في انحسار المشروع؟

□□ المشروع النهضوي العربي لم يدخل طور الانحسار، وإنما هو في حالة من الركود والمراوحة، والسبب منذ سبعينات القرن المنصرم والعرب يعيشون حالة العودة إلى الماضي، فكتب التراث هي الأغزر طباعة، والحركات السلفية هي الأكثر ظهوراً، الأمر الذي أدخلهم في حالة من التراجع عن

كل ما حدث في عصر النهضة الأولى، وحتى التراجع عن مرحلتها وأشخاصها وقضاياها، وأفكارها، فمفاهيم القومية والتعددية والديمقراطية قد هوجمت، على أنها مفاهيم غربية استعمارية، والأنظمة السياسية التي برزت على الساحة العربية معظمها دمجت الديني بالزمني، وساد التملق في حل مشكلات الحاضر بالماضي بعيداً عن الحاضر والمستقبل، لتبدو انجازات عصر النهضة العربية الأولى على شفا هاوية، ولتصبح الحياة العربية مأزومة، الأمر الذي أدى إلى الجمود، وجعل من قضايا عصر النهضة قضايا مستمرة في الحياة العربية المعاصرة، وهي تحتاج إلى دراسة وحوار بأشكالها المباشرة والصريحة والراهنة.

السؤال الثاني:

إن مقاربة موضوع المشروع النهضوي العربي يجب ألا تحول دون معرفة الصعوبات والتحديات التي تواجهه، برأيكم ما هي هذه التحديات، وكيف يمكن للمشروع النهضوي العربي التغلب عليها؟

☐☐ يعاني الوطن العربي من الحداثة الرثة، ومن نزعة التقليد للغرب، والتماهي حتى الفناء فيه، وتقديس الوافد، واحتقار الموروث، والتقريب غير المشروط من ثقافة الآخر، والدعوة إلى التحديث القسري، وجلد الهوية، كما يعاني من العدمية في النظر إلى الثقافة العربية، والترحل الدائم بين النظريات الفكرية الغربية، بدون وعي، زد على ذلك معاناته من هيمنة القيم الاستهلاكية، وتفشي نزعات المادية الغرائزية، والفردانية المفرطة، وكلها مشوهة للحياة العربية المعاصرة، وهي تستحث العربي النهضوي لمواجهتها، وتصحيحها تأسيساً للنهضة الجديدة.

السؤال الثالث:

مهمة الثقافة في جوهرها الدفاع عن المجتمع ضد نقاط ضعفه الموضوعية والذاتية، وتقوية نقاط قوته، ووضع قواعد جديدة تتناسب مع تطور الحياة، ولا تتعارض مع ثوابته، ألا ترى معي ضرورة صناعة مشروع فكري عربي أولاً يؤسس لمشروع نهضوي عربي شامل؟

☐☐ الحديث عن النهوض العربي يقتضي ضرورة التعرف على موقف الفكر العربي المعاصر من مسألة المعرفة، والعلم والتقنية، لما لها من صلة وثيقة بمسألة النهوض الحضاري، بمعنى أن امتلاك المعرفة مسألة ضرورية للنهوض، لأن أهم ضرورات النهوض معرفة العرب لأنفسهم، ومعرفتهم لوطنهم، ولأمتهم، وهذا لا يكون إلا في بلورة قضاياهم عن طريق لغتهم وتعميمها، وتوسيع دائرة انتشارها، بما يتوافق مع بلورة الثقافة العربية، ويعزز من آفاق العروبة، ويمكن من التغيير نحو مستقبل أفضل.

السؤال الرابع:

برأيكم ما هو شكل خطاب المشروع النهضوي العربي المنشود لنتمكن من إرساء منطلقات وقواعد المشروع الثقافي الجديد؟

☐☐ أهم عناصر مشروع الإنهاض العربي وجود العلاقة الوثيقة بين المعرفة والديمقراطية، فالجماهير التي لا تعرف لا يمكن أن تتمكن من النهوض ولا حتى من امتلاك المواطنة الفاعلة، فالوطن العربي بحاجة إلى مثل هذه العلاقة حتى تستقيم أوضاعه، وتفتح سبل الخروج أمامه من أصفاد الكبت السياسي، والاستبدادي، ويحصل أبناؤه على حقوقهم التي أهدرتها حقب القمع، كما أن مثل هذه العلاقة يمكن أن تحقق

الوثبة الأمثل لإطلاق طاقات المجتمع العربي وتحريرها من السلبية والتواكل.

السؤال الخامس:

يخبرنا الواقع العربي الراهن أن الحركة الصهيونية بالتعاون مع الامبريالية العالمية تعمل على ضرب المشروع النهضوي العربي، ما العمل كي نحقق الغلبة للمشروع النهضوي العربي على الحركة الصهيونية؟

□□ ما زالت العلاقة العربية مع الآخر سلباً أو إيجاباً، ومع الغرب خصوصاً تتصف بالعمومية، ولا تتمحور حول هم معرفي أصيل، والسبب أن الاهتمام العربي ما زال منصباً على الخطاب السجالي المعبر عن مواقف سياسية إيديولوجية. تبعده عن إنتاج المعرفة، وتبقيه تحت وطأة استعارتها، الأمر الذي يؤكد ضرورة العناية بآليات التفكير العربي ومداخلها، ونقلها من المستوى الأيديولوجي إلى المستوى المعرفي العقلي، وهذا لا يكون إلا بإيجاد منظومة معرفية عربية تمكن من النهضة والمواكبة، كما تمكن من مواجهة أفكار التحالف الامبريالي الصهيوني، ومنافستها وضحدها.

السؤال السادس:

توافقت جميع التيارات الوطنية العربية على أن الهدف الوحدة هو هدف أساس لكن تيارات أخرى ناهضت هذه الفكرة ما رأيكم؟

□□ المشروع النهضوي العربي الحضاري يحتاج إلى لملمة أشلاء العرب، من خلال تحقيق المشروع القومي العربي، كما يحتاج إلى الاستقلال الوطني والقومي، وهذا لا يكون إلا بوحدته المحققة ديمقراطياً، كما لا يكون إلا من خلال التنمية المستقلة، والتجدد الحضاري، القائم على احترام حقوق الإنسان، وتطبيق العدالة الاجتماعية، وإنجاز دولة القانون، وهذه مهمة ملقاة على عاتق النخب الفكرية العربية، بدون إعفاء الدولة من مسؤولياتها.

السؤال السابع:

إن تفوق الحضارة العربية الإسلامية تم بفعل عوامل عدة أهمها الإسلام ما رأيكم؟. وإذا قلنا: إن الإسلام لا يزال يمارس دوره في المشروع، ما هي الآليات التي يجب أن تستخدم في هذا الاتجاه من وجهة نظركم؟

□□ يوجد خصوصية بين العروبة والإسلام، ولا نهضة ممكنة دون تمثل هذه الخصوصية على نحو صحي، ومتوازن، كما لا نهضة ممكنة دون تمثل التراث والحداثة تمثلاً عملياً صحيحاً يمكن من إعادة البناء دون تقديس أو إنكار، الأمر الذي يستدعي إعادة الدور للمؤسسات التربوية المزودة برسالة اجتماعية نهضوية تمكن من الانتقال بالعربي من روابط التجزئة إلى الروابط الوطنية والقومية، رسالة يحل فيها مفهوم الشعب محل الملل والطوائف، ومفهوم الديمقراطية محل مفهوم الاستبداد، والتنظيمات النقابية والجمعيات، والمظاهرات السلمية محل شغب العامة، وزعماء الأحياء والطوائف والعائلات، مما يستدعي وصل الفكر النهضوي بالآمال والطموح والمستقبل.

السؤال الثامن:

لقد شكل المشروع النهضوي العربي في نظر الغرب تحدياً له، لذلك عمل بالتعاون مع الامبريالية العالمية الجديدة على ضرب أية محاولة للظفر بهذا المشروع النهضوي العربي، من وجهة نظركم كيف يحل الاشتباك بين العرب والغرب لصالح المشروع النهضوي العربي؟!..

□□ المشروع النهضوي العربي يحتاج إلى التحرر، وهذا لا يكون إلا بالتخلص من التبعية، والجمود، والتكلس، وسيطرة

الثقافة المهيمنة، كما لا يكون بتقديس التراث وهيمنة الخرافة، والنزعة التوكلية، ورفض الآخر والانكماش الذاتي، والتشرنق على الهوية، وهيمنة القيم القبلية، والعشائرية، والمذهبية، كما لا يكون على حساب القيم الوطنية والمعنى العصري للأمة، واحتقار العمل، وعدم التشبع بروح المسؤولية، وكل هذه الأمور تستلزم إرادة التحرر، وتستحث إرادة النهضة.

السؤال التاسع:

هل بناء الدولة العربية القطرية النموذجية يساهم في تعميم هذا النموذج ويسرع في عملية النهوض؟

❑❑ بناء الدولة القطرية أو الدولة القاعدة أو الدولة القاطرة، فكرة مستلهمة من التجارب الوحدوية العربية، و الأوروبية، وهي فكرة غير صالحة في ظل الواقع العربي القائم، لأنها تعني إسناد الرئاسة أو الزعامة أو الهيمنة إلى قطر معين، إنها غير مطلوبة في الوطن العربي كمشروع للنهوض، لأن المطلوب مؤسس على المصلحة العربية المشتركة، لا بد من ربط النهوض العربي بالمنفعة والتنسيق والتكامل، وإلا سيبقى النهوض العربي في مجال الأحلام، لا في مجال التحقق، إن النهوض العربي يحتاج أول ما يحتاج إلى مراجعة المفاهيم وعقلنتها وتخليصها من الشوائب، وهذا لا يكون إلا من خلال ربط هذه المفاهيم بممارسة الديمقراطية، لأن المشروع العربي النهضوي الجديد يحتاج إلى الضبط الديمقراطي الجماهيري، بسبب تعدد منابعه وأصوله.

السؤال العاشر:

ما دور إطلاق الحريات وتحقيق العدالة الاجتماعية والاقتصادية في ا لمجتمع العربي بتسريع وتحقيق المشروع؟

❑❑ ولوج أبواب النجاح للمشروع النهضوي الحضاري، وضمانها بالحكم الصالح، والتعليم عالي الجودة، متوقف على إطلاق حرية الرأي، والتغيير والتنظيم، وعلى المعركة الدائرة بين القيم التقليدية والقيم الحديثة في العقل والثقافة العربية. متوقف على استبدال قيم الجبرية، والإتباع، والشكلية، والامتثال القسري، والانغلاق، والخنوع، بقيم الحرية والديمقراطية، والإبداع، والتعقل، والموضوعية. متوقف على خلق المجتمع النقدي القانوني العادل الذي يمتلك مستلزمات الإنهاض.

السؤال الحادي عشر:

هل يمكن استبدال مشروع الوحدة العربية بوحدة اقتصادية، أو وحدة على نسق الاتحاد الأوروبي مثلاً، بمعنى آخر هل يقبل التمرحل؟

❑❑ من تغريهم العوامل الاقتصادية ويؤخذون بسحر الأرقام، عليهم أن يتذكروا أن الوحدة العربية المنشودة ليست لفظاً معلقاً بين الأرض والسماء، وإنما هي إلى جانب كونها مطلباً نهضوياً قومياً وحضارياً هي مطلب اقتصادي، ولا نقول شيئاً جديداً إذا قلنا إن الثروات الاقتصادية ومستلزمات الرفاه والثراء تزدهر بشكل كامل مع العمل الوحدوي أكثر مما تزدهر مع الواقع المجزأ، ولعل أبرز مظاهر التردي في الوطن العربي طغيان الحسابات والمواقف القطرية، على الحسابات والمواقف القومية، الأمر الذي يتطلب من الشعب العربي ضرورة التكتل الاقتصادي الوحدوي كي يتمكن من بناء علاقات اقتصادية عالمية ندية سليمة ومفيدة، وهذا لا يكون إلا بالتكامل الاقتصادي العربي، الذي يستلهم عمل الواقع العربي ومتطلباته الحيوية من أجل إنهاضه.

❑❑

شخصية العدد

ـ رحلة في حياة كوليت الخوري وأدبها .... عيســــــى فتـــــوح

شخصية العدد..

رحلـــة في حيـــاة كوليـــت الخـــوري وأدبهـــــــا..

❑ عيسى فتوح

هي روائية وقاصة وشاعرة بالفرنسية والعربية، وكاتبة مقالة، وباحثة في التاريخ، وأستاذة جامعية، وامرأة مؤثرة في مجتمعها.

ولـدت عـام 1935 في دمشـق، ودرسـت المرحلـة الابتدائيـة في مدرسة راهبات «البيزانسون» حتى عام 1948 والمرحلتين الإعداديـة والثانوية في معهد اللاييك «الحريـة» وبعـد أن نالـت الشـهادة الثانويـة عام 1952 درست الحقوق في الجامعة اليسوعية في بيروت حتـى عـام 1955، ثم الأدب الفرنسي في جامعة دمشق.

درَّست في معهـد اللاييـك بـين عـامي 1957 ـ 1959، وفي قسـم اللغـة الفرنسـية بكليـة الآداب في جامعـة دمشـق بـين عـامي 1974 ـ 1978.

عملت عـام 1962 ـ في مجلـة «المضـحك المبكـي» التي كـان يصدرها خالها الصحفي المشهور «حبيـب كحَّالـة 1898 ـ 1965»، كما كـان لهـا زاويـة ثابتـة ـ في عـدة مجـلات منهـا «الأسـبوع العربـي» و «المسـتقبل»، وجريدة «تشرين» و «مجلة تشرين»...

انتخبـت عضـوة ـ في مجلـس الشـعب لـدورتين متتـاليتين مـن عـام 1990 حتـى عـام 1998، إلاّ أنهـا لم ترشـح نفسـها لـدورة جديدة، وتفرغت لأعمالها الأدبية، وفي سنة 2006 اختارهـا السـيد الـرئيس الـدكتور بشار الأسد لتكون له مستشارةً أدبية.

* * *

تزوجت مرتين: الأولى عام 1955 من الكونت الإسباني رودريغو دو زياس، فعاشت معه سنة واحدة، ثم انفصلت عنه بعد أن أنجبت منه بنتاً واحدة أسمتها مرسيدس (نارة) بقيت معها على الدوام، وهي اليوم طبيبة مشهورة مختصة بالأمراض الهضمية، والمرة الثانية عام 1987 من السيد أنطون زلحف وهو رجل أعمال دمشقي معروف.

تقول كوليت عن حياتها: « ولدتُ في أسرة صغيرة جداً بالعدد، كبيرة جداً بالأصدقاء، والأحباء والمعارف، مستورة جداً في حياتها العائلية الخاصة، ومشهورة جداً في الميدان السياسي والصحفي والأدبي، ومتواضعة في الإمكانات المادية، وغنية بالوطنية والثقافة والفكر» (1)

كان جدها فارس الخوري (1877 ـ 1962) من أهم رجالات الأمة العربية، وخالها الأستاذ حبيب كحَّالة من أهم صحفيي سورية، وصاحب مجلة «المضحك المبكي» المعروفة.

تقول كوليت إنها مالت في طفولتها إلى الموسيقى والغناء والرياضيات والكيمياء، لكن البيئة أو الظروف لم تسمح لها بأن تحقق طموحاتها في هذه المجالات... وبما أنها كانت دائماً تحس بأنها في حاجة إلى التعبير عما تفيض به نفسها، وإلى الاحتجاج والصراخ، وبما أنها كانت لا تحب الصراخ بالحنجرة، فقد صرخت بأصابعها فأصبحت أديبة...(2)

كتبت كوليت في سن مبكرة جداً. كانت في الخامسة عشرة من عمرها حين ظهر نتاجها في الصحف والمجلات، وكانت في العشرين حين أصدرت ديوانها الأول «عشرون عاماً» بالفرنسية، ثم تتالت رواياتها وقصصها القصيرة ومقالاتها ودراساتها التاريخية حتى زادت على الخمسة والثلاثين كتاباً.

لا يختلف اثنان على أن لكوليت حضوراً مميزاً في المجالات الأدبية والثقافية والسياسية والاجتماعية... وتعد من أهم رائدات تحرر المرأة في الوطن العربي، كما أنها صاحبة شخصية غنية متعددة الجوانب، وقد قامت شهرتها الواسعة على روايتها الأولى «أيام معه» التي صدرت في بيروت عام 1959، وأثارت يومئذٍ ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية والاجتماعية... وهي لا شك إحدى الشخصيات النسائية المهمة في الحياة الثقافية السورية في العقود الأربعة الأخيرة، تمردت في حياتها وأدبها على كل ما هو سائد وبالٍ ومتخلف ورجعي من العادات والتقاليد الاجتماعية التي عفا عليها الزمن.

وهي إضافة لكل هذا، حفيدة العلامة فارس الخوري رئيس وزراء سورية، وأول رئيس لمجلسها النيابي في العهد الوطني، وقد كان من أبرز رجالات سورية السياسيين، وواحداً من أهم رواد القومية العربية في القرن العشرين، وكان أيضاً من ألمع أدبائها وشعرائها، وكان خير من مثّل العرب في هيئة الأمم المتحدة، وقد ترأس مجلس الأمن لدورتين عام 1947 وعام 1948.

أما والدها سهيل الخوري (1912 ـ 1992) فكان محامياً ووزيراً تبوّأ سدة الوزارة مرتين، وشخصية لامعة ومحبوبة وذات حضور قويّ.

تعلمت من خالها حبيب كحالة الصحافة الراقية والساخرة.

أما جدها فقد علمها مبادئ العربية، ودرّسها الإنجيل والقرآن الكريم منذ نعومة

أظفارها، حتى نشأت فصيحة اللسان، ناصعة البيان، لا يعرف الخطأ إلى قلمها أو لسانها سبيلاً.

لقد أطلق عليها الشاعر الكبير سعيد عقل لقب «صاحبة القلم الضوئي»، وقال فيها: «كوليت الخوري امرأة عظيمة وروائية كبيرة، ومع أنها مثقفة ومطلعة على أدب الغرب، وأدب وكتّاب العرب المشهورين، إلاّ أنها لم تتأثر بأحد من هؤلاء، وبقيت كوليت هي كوليت، وهذا مهم جداً أن تكون في خط العظماء وتبقى أنتَ أنت».

أما الشاعر نزار قباني فقد قال عنها مرةً لأحد أصدقائه من الأدباء: «هل سبق لك أن تعرفت إلى امرأة هي مدينة...؟ كوليت الخوري بالنسبة لي هي دمشق..».

وقالت عنها الدكتورة بنت الشاطئ: « لا شك في أن كوليت الخوري طفلة كبيرة لُعبتُها الحرف... ويجب أن نعترف بأنها تُجيد هذه اللعبة !...».

وما أكثر ما قيل عنها...

قالت مرة لأحد المتأدبين : « أنا لست أديبة مثلك... أنا سيدة ظريفة، من بعض هواياتها الأدب»، لكنها أسرّت لي فيما بعد قائلة: «إن هذا غير صحيح، فالأدب والكتابة جزء من حياتي. قلت له هذا الكلام لأغيظه ليس أكثر...»، وقالت عن أبطال رواياتها وقصصها: إنهم أشخاص تحبهم، وتقوم بخلقهم كما تريدهم على الورق... وقالت:إنها تحب الطرب والموسيقى، وكم كانت تتمنى لو تغني وتعزف لكنها لم تمارس هذه الهواية لأن آفاق الفن لم تكن مفتوحة أمامها قبل خمسين عاماً، وكان من الصعوبة دخولها عالم الفن(3).

وقالت أيضاً إنها لو لم تكن كاتبة لكانت مطربة، أو موسيقية أو ممثلة أو مهندسة ديكور، حتى إنها في قصة «الأمنية الصعبة» تتمنى لو كانت عشر نساء لتوزع طموحها ورغباتها وهواياتها ومشاغلها عليهن...(4)

لقد مرت كوليت بمراحل صعبة في حياتها، وكان المجتمع قاسياً معها على الدوام، فعندما كان أهلها في السلطة اعتبروها تقدمية، تنادي بالتحرر وانتقدوها، أما فيما بعد فقد اضطُهدت أيضاً، إذ اعتبرها التقدميون رجعية لمجرد كونها تنتمي لأسرة مشهورة، في تلك الفترة من الزمن شعرت كوليت بغربة شديدة، وأنها تقف على رمال متحركة، وكان أمامها ـ كما تقول على لسان بطلة روايتها «أيام مع الأيام» ـ إما أن تكون سورية في الغربة أو غريبة في سورية، فاختارت الحل الأوجع وهو البقاء !. ولو لم تكن واثقة من نفسها، ويكن القلم سلاحها الوحيد، لما استطاعت أن تصل إلى ما وصلت إليه.

* * *

أصدرت كوليت حتى الآن أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً منها أربع روايات وهي: أيام معه، ليلة واحدة، ومرّ صيف، أيام مع الأيام، وأربع مجموعات قصصية هي: أنا والمدى، الكلمة الأنثى، الأيام المضيئة، امرأة... إضافة إلى بعض قصصها الطويلة مثل: قصتان، كيان، دمشق بيتي الكبير، المرحلة المرّة، دعوة إلى القنيطرة، طويلة قصصي القصيرة... ولها أغلى جوهرة في العالم (مسرحية باللغة المحكية)، ومعك على هامش رواياتي (غزل)، والعيد الذهبي للجلاء (محاضرة قدّم لها العماد أول مصطفى

طلاس)، ثم «قصة الجلاء»، وديوانان باللغة الفرنسية هما: عشرون عاماً، ورعشَة... كما صدر لها مجلدان تحت عنوان أوراق فارس الخوري وستتبعهما عدة مجلدات أخرى...

كوليت كما عرفتها

عرفتُ كوليت الخوري منذ عام 1960 حين أجريت معها حديثاً أدبياً مطولاً لمجلة «دنيا المرأة» في بيروت، ودار أكثر الحديث يومئذٍ حول روايتها الأولى «أيام معه» التي صدرت عام 1959، وكانت فتحاً جديداً ليس في الرواية السورية فحسب، بل في الرواية العربية، وقد طبعت حتى الآن سبع طبعات، وترجمت إلى أكثر من لغة أجنبية، ولا يزال الإقبال عليها، وعلى باقي رواياتها وقصصها الطويلة والقصيرة، يزداد يوماً بعد يوم.

لو تفرغت كوليت لأعمالها الإبداعية، ولم تصرفها عنها الكتابة للصحف والمجلات، والاهتمامات الاجتماعية والسياسية والعائلية وغيرها من شؤون الحياة... لأعطت أضعاف ما أعطت... فهي كاتبة نشيطة ودؤوبة ومتابعة، تنهال عليها يومياً أكداس الصحف والمجلات العربية والأجنبية والكتب التي يؤثر مؤلفوها أن يهدوها إياها، تقديراً لمكانتها الأدبية والاجتماعية، وحضورها المتميز على جميع الصعد.

لقد أجمع كل من عرفوا كوليت على احترامها وتقديرها وإخلاصها لأدبها وأصدقائها، وكيف تسعى لخدمتهم، والاهتمام بمصالحهم...

بيتها مفتوح للزوار والأدباء والإعلاميين وطالبي الحاجات... فهي لا تردّ أحداً خائباً... وهو أشبه ما يكون بنادٍ أدبي، تعمره الكتب والمجلات، وتزين جدرانه اللوحات الفنية لمشاهير الرسامين... لا يقصد أحد من أهل الأدب والفكر دمشق، إلاّ كان هدفه الأول زيارة كوليت ولقاءها ولو لوقت قصير، والاستمتاع بأحاديثها الجذابة والطلية.

تتمتع كوليت بصفات قلّ أن تجتمع في غيرها من الأديبات العربيات، فهي جريئة، وواثقة من نفسها، ومثقفة ثقافة عالية... تحسن التحدث بطلاقة، وتعشق اللغة العربية، مع أنها تتقن الفرنسية والإنكليزية... تحب الحياة الاجتماعية، وتكره العزلة والتقوقع والابتعاد عن الناس، وتتمتع بسرعة البديهة، وبروح الدعابة والمرح.

يعجبني منها احترامها لأصدقائها، ووفاؤها، ونقاء سريرتها، وقيامها بالواجب نحو ضيوفها الكثر على أكمل وجه... تفخر بأنها من «النبلاء الكادحين»(5)، وبأنها ابنة بيت عريق أورثها صفاته الكريمة وسمعته العطرة، وشهرته الواسعة، فكانت خير من يحافظ على هذا الإرث الطيّب.

هوامش:

1ـ روبرت كامبل ـ أعلام الأدب العربي المعاصر ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت 1996.

2ـ المصدر السابق.

3ـ مجلة صباح الخير (مصر) رقم 2210 تاريخ 14 أيار 1998.

4ـ الأمنية الصعبة في كتابها «امرأة» صفحة 125 ـ دار طلاس ـ دمشق 1999.

5ـ على حد تعبيرها.

□□

قراءات نقدية

1ـ ساق البامبو .... سلام مراد

2ـ آلية السرد في رواية "أنين القصب" للروائي حسن حميد .... د. ياسين فاعور

3ـ تعددية الأصوات والرؤى في القصة القصيرة........................... عوض الأحمد

4ـ للبياض البعيد.. في صيرورته الباكية .... محي الدين محمد

قراءات نقدية..

ساق البامبو..

□ سلام مراد

"ساق البامبو" رواية للروائي الكويتي سعود السنعوسي، وهي الرواية الفائزة بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) 2013م من ضمن روايات عديدة تُقدم إلى لجنة تمنح الجائزة سنوياً، والرواية من إصدار الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، بيروت 2013م.

عنوان الرواية « ساق البامبو» يأخذ مدلولاً إنسانياً، له علاقة بالانتماء، على غلاف الرواية أوضح الروائي فكرته عن شجرة البامبو. قال: «لو كنت مثل شجرة البامبو.. لا انتماء لها. نقتطع جزءاً من ساقها... نغرسه، بلا جذور، في أي أرض.. لا يلبث الساق طويلاً حتى تنبت له جذور جديدة.. تنمو من جديد.. في أرض جديدة.. بلا ماض.. بلا ذاكرة.. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته... كاويان في الفلبين.. خيزران في الكويت... أو بامبو في أماكن أخرى..»،

هكذا قدم الروائي فكرته عن الانتماء لأكثر من مكان أو لأكثر من وطن، تأقلم البامبو مع الوطن الجديد مع البيئة الجديدة، جذور البامبو ليست عميقة ويتأقلم البامبو مع البيئة الجديدة وتتكون له جذور جديدة، بسرعة فائقة، استطاعت شجرة البامبو أن تكون لنفسها بيئة جديدة بسرعة بينما يعجز الإنسان أحياناً ولا يتأقلم مع البيئة الجديدة.

عرض الروائي هذه الفكرة وأعطى هذه الرسالة؛ لأن البطل في الرواية، ينتمي إلى أكثر من وطن. جوزيه الفلبيني هو نفسه عيسى الكويتي. التصدير الأول للرواية هو للروائي الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل بعنوان: كَلِمَة «علاقتك بالأشياء مرهونة بمدى فهمك لها»..

الاستشهادات والأقوال والكلمات تتكرر في هذه الرواية وكل تصدير له مدلوله السردي والروائي والإنساني..

قبل عرض الرواية لا بد من أن نبين أن المترجم بدا شخصية من ضمن شخصيات الرواية وكذلك المدققة والمراجعة للرواية خولة الراشد، وأيضاً الروائي الكويتي، إسماعيل فهد إسماعيل الذي ترد شخصيته في فصل من فصول الرواية ويلتقي به الروائي من خلال شخصية البطل جوزيه في الفلبين أثناء الغزو العراقي للكويت وحتى بعدها، ففي الرواية أقام الكاتب والروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل ست سنوات في الفلبين كان يعمل وكان يشتغل على نص روائي يتألف من أجزاء يروي نصه سيرة الغزو العراقي للكويت..

ثم ندخل إلى عتبة جديدة من عتبات الرواية الإهداء.. إلى مجانين لا يشبهون المجانين.. مجانين.. لا يشبهون إلاّ أنفسهم.. مشعل.. تركي.. جابر.. عبد الله ومهدي إليهم.. وحدهم..

نكتشف عن طريق قراءة الرواية إن الذين أهدى إليهم العمل الروائي هم شخصيات من ضمن شخصيات الرواية، التقى بهم خوسيه في الفلبين أولاً، لأن الشباب الكويتيين الخمسة كانوا في سياحة ورحلة إلى الفلبين، جمعت الصداقة بينهم وبين هوزيه. وفي متابعتنا قراءة الرواية تشاء المصادفات أن يلتقي بهم هوزيه مرة ثانية ولكن هذه المرة في الكويت.. ننتقل إلى التصدير الأول من الجزء الأول من الرواية عيسى... قبل الميلاد، يستشهد الروائي بمقولة لبطل الفلبين القومي الذي قاوم المستعمر الأوروبي "خوسيه ريزال: "لا يوجد مستبدون حيث لا يوجد عبيد..".

تبدأ الرواية بشرح لاسم Jose ينطق في الفلبين، كما في الإنكليزية، هوزيه، وفي العربية يصبح، كما في الإسبانية، خوسيه، وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يُكتب، ولكنه يُنطق جوزيه، أما هنا، في الكويت، فلا شأن لكل تلك الأسماء باسمي حيث هو... عيسى..

ثم يقدّم الروائي سؤالاً بسيطاً وعميقاً في الوقت عينه: «كيف.. ولماذا؟!... أنا لم أختر اسمي لأعرف السبب.. كل ما أعرفه أن العالم كله قد اتفق على أن يختلف عليه!..»..

اختار له والده اسم عيسى، ولكن والدته في الفلبين كانت تناديه باسم خوسيه، تيمناً باسم خوسيه ريزال، بطل الفلبين القومي، الطبيب، والروائي الذي ما كان للشعب أن يثور لطرد المحتل الإسباني لولاه، وإن جاءت تلك الثورة بعد إعدامه. يطرح الروائي سؤالاً في إثر سؤال يقول: «هوزيه، خوسيه، جوزيه، أو عيسى... ليست مشكلتي مع الأسماء أمراً ملحّاً للحديث حوله، ولا أسباب التسمية، فمشكلتي ليست في الأسماء، بل بما يختفي وراءها..»..

كانوا ينادونه في الفلبين العربي أي Arabo، لأنهم لم يسمعوا بالكويت، ولأنه كان يشبه العرب فقط في نمو شاربه وشعر ذقنه نمواً سريعاً، أما في الكويت، فقد كانوا ينادونه الفلبيني..

يحادث نفسه: ياليتهم كانوا ينادونني في الفلبين، الفلبيني، وفي الكويت العربي، لاختفت المشكلة..

جوزيه، ولد لأب كويتي (راشد عيسى الطاروف)، وأم فلبينية (جوزافين ميندوزا)، التي كانت تعمل خادمة في بيت الطاروف، العائلة الكويتية التقليدية، عن طريق العائلتين نستكشف تاريخ الفلبين والكويت، فالعروج بالسيرة إلى البحث في أسماء وتواريخ العائلتين يقود الروائي في الوقت نفسه إلى سرد أحداث وحكايات تعطي القارئ أجزاء مهمة من تاريخ الكويت، والفلبين معاً.. كما يقدم الروائي أحداثاً وإشكاليات ومشاكل مهمة سواء في الفلبين أم الكويت..

فهو يعرض حياة أناس شاءت الأقدار أن يكون آباؤهم كويتيين وأمهاتهم فلبينيات، ما مصيرهم وما حكايتهم. والرواية هي سرد لسيرة حياة هوزيه ـ عيسى ابن الأب الكويتي والأم الفلبينية، يعرج في الرواية، فيدخل إلى قضية ومشكلة الـ «بدون» في الكويت من خلال شخصية غسان، صديق راشد الطاروف الذي يصبح صديقاً لابنه هوزيه ـ عيسى، ويكون صلة الوصل بين جوزيه وبلده الكويت، يكون الجسر الذي يوصل بين جوزيه والكويت وفي النهاية يكون المودع والطريق لجوزيه للسفر إلى الفلبين..

يقدم الروائي من خلال شخصية البطل ومن حوله قضايا مهمة، تهم الإنسان في مجتمعاتنا، فهناك مشاكل جديدة في هذا العصر، هذه المشاكل نشأت من خلال حياة معاصرة وجديدة اختلاط الشعوب والهجرة من بلد إلى بلد من أجل العمل، تفاقمت هذه المشكلة في ظل مجتمع تقليدي، يحافظ على عاداته وتقاليده الصارمة، يستقبل العمالة الأجنبية ويتواصل مع الآخر وفي الوقت نفسه لا يتقبل الآخر فرداً من أفراد العائلة، حتى لو كان ابناً شرعياً لشخص من أفراد العائلة، الشرعية لا تعطيه الشرعية، في ظل وجود عادات وتقاليد عميقة في مجتمع تقليدي يحافظ على موروثه الاجتماعي، فلا يتقبل الآخر، بمجرد الانتماء، هناك معوقات، المجتمع التقليدي فيه عادات واعتقادات متوارثة، لا يتغير بسرعة في مواكبة العصر والتطور فهو يتطور في مناحٍ ولكنه يحافظ على كثير من عاداته وتقاليده ولا تتغير هذه العادات بسرعة التطور، لأن الجانب الاجتماعي بطيء في التطور وخاصة في المجتمعات التي تحمل موروثاً تقليدياً متراكماً لأجيال كثيرة..

فالعادات، والتقاليد وظروف عائلة (الطاروف) لم تسمح بإعلان زواج راشد عيسى الطاروف الكويتي من جوزافين ميندوزا الفلبينية..

وهذه العادات أيضاً كانت عائقاً في زواج غسان الذي ينتمي إلى فئة الـ «بدون» في الكويت من هند عيسى الطاروف، وعلى الرغم من عملها في مجال إنساني وحقوقي ومرافعتها ومدافعتها عن حقوق الناس المظلومين فإنها لم تستطع أن تكون مدافعة بالمطلق، أي لم تستطع أن تقول الحقيقة كاملة.

استطاعت أن تنادي وتصرح بأنصاف المواقف والحقائق، أي لم تكن مع تجنيس جميع الـ«بدون» استثناء، لذلك فشلت حملتها الانتخابية، وعدم قدرتها على مواجهة الحقيقية إلاّ بنسبة بسيطة، أيضاً كانت سبباً في عدم زواجها من غسان، لأنّه من الـ«بدون» ولأنّها من عائلة الطاروف. الكويتية التقليدية الأصلية والأصيلة.

كانت هند حقوقية تعمل في مجال الحقوق ولم تستطع أن تنال حقوقها بنفسها، بسبب العادات والتقاليد، وبسبب عدم موافقة والدتها ماما غنيمة على زواجها من غسان، لأن هناك معوقات ومآسي اجتماعية وقانونية، ستحصل للأسرة إن حصل هذا الزواج، نظرة المجتمع والجيران، كلام الناس، أي الرقابة الاجتماعية أولاً، ثم الوضع القانوني، حتى قوانين الدولة صعبة وصلبة في هذا المنحى، فأولاد غسان سيحرمون من الجنسية الكويتية لأنَّ والدهم لا يحمل الجنسية الكويتية على الرغم من ولادتهم في الكويت وحياته ومعيشته التي قضاها في الكويت وحبه وإخلاصه لهذا الوطن الذي عاش فيه..

لم تستطع هند أن تكون حقوقية بقوة وصرامة، وافقت على حقوق نسبة من البدون ولكنها لم تستطع أن تنادي بتجنيس جميع البدون، لذلك أخفقت حملتها الانتخابية في بدء الامتحان عندما سألتها امرأة جالسة هل أنت مع تجنيس جميع البدون بدون استثناء؟، لم تستطع أن تقول نعم، قالت لا، فكانت الـ (لا) بدء الإخفاق الذي أنهى حملتها الانتخابية..

هند نفسها كانت ضحية لهذه المشكلة الحقيقية التي طالت وطال حلها، وانعكست على مصير حياة هند أيضاً كانت سبباً رئيساً في عدم حصول زواجها من غسان صديق أخيها الشهيد راشد عيسى الطاروف لأنه من البدون..

الشهيد راشد عيسى الطاروف هو علامة في تاريخ الكويت، ضحية من ضحايا الغزو العراقي للكويت، ناضل من أجل الكويت من أجل تحريرها واستقلالها، اعتقل على يد القوات العراقية، أخذته القوات العراقية إلى العراق، بعدها اُكتشف مصيره في مقبرة جماعية في كربلاء العراقية، استقبلت الكويت رفاته، زين العلم الوطني رفات الشهيد راشد عيسى الطاروف، بكته الأمهات، والأهل، والأطفال، بكته الكويت أمه الكبرى..

لماذا النهايات تكون حزينة في كثير من الأحيان..

يعاني هوزيه في طفولته، وفي شبابه، وفي الفلبين في قريته وفي مانيلا عاصمة الفلبين يعمل ويكدح من أجل مستقبله وعائلته، ثم ينتقل إلى الكويت وتستمر معاناته. هل المعاناة جزء أساس من حياتنا، نعم، ولكن ليس بهذه الصيغة، التي يتحول فيها الإنسان إلى كرة تتقاذفه الأرجل، ويصبح الفرد عجينة يصنعون منها ما يشاؤون ومع هذا هو غير مقبول من أوساط اجتماعية عديدة، إنها محنة الإنسان والأوطان، فعلاً الرواية تعرض محنة الفرد والوطن والعلاقة بينهما...

الاغـــتراب، والانتمـــاء، والضـــياع، والتشـــرد، والقهـــر، والظلـــم، والمعانـــاة، والركض نحو المجهول، الحروب، إلى أين؟ من المجهول إلى المجهول من الظلم إلى الظلم من الظلام إلى الظلام.

تنتهي الرواية بمشهدية جميلة، مباراة كـرة قـدم بـين منتخـب الفلـبين ومنتخـب الكويت، الحياة مباراة، يكون مسروراً بالتعـادل فكـلا المنتخـبين يخصـانه وهمـا وطنه الأب والأم، الفلبين والكويت، يتفرغ لمشاهدة وجه صغيره المطمئن في نومه بين ذراعـيّ أمـه.. أو في الغـوص في عـيني أدريـان الغارقتين في.. الفراغ، يوليو 2011 مانيلا..

أدريان هو أخوه من أب فلبيني تزوجته الأم في الفلبين وقع في ساقية الماء، وانقطع الأكسجين عنه، تحول إلى إنسان آخر، فقد عقله، لكنه بقي أمام الأسرة جزءاً من مشهدية الحزن التي لا تنتهي، صغيره هو ابنه من ابنة خالته أيدا، ميرلا، ذات الأب المجهول، الأوربي على الأغلب في ملامحها وشكلها الجميل أحبها جوزيه، وعاد إليها في الفلبين، بعد معاناة ومشاكل لا تنتهي، كانت ميرلا دلالة وأثراً على عبور الأوربيين إلى الفلبين، وهناك حالات كثيرة، وهناك فتيـات فلبينيـات لآبـاء أوربـيين مـن خـلال تواصل الشعوب، ولهم اسم من خلال صفتهم وأصلهم..

انتهى الاستعمار التقليدي وأبى إلاّ أن يترك آثاره في الدول التي دخلها، قضى اسم الفلـبين هـو ذو أصـل أوربـي... فيليـب الملـك الإسباني وكذلك هي ميرلا وهي مزيج من أب أوربي، وأم فلبينية، عاشت الفقر، مثل وطنها الفلبين، استمرت معها معاناة القهر والفقر، والتقت بابنة خالتها جوزيه «عيسى» الـذي حمـل أيضـاً أصـولاً عربيـة كويتيـة وعانى نتيجة ذلك، لكن كانت الفلبين هي الأم الرؤوم التي جمعت الكل في ظل الفقر الذي يجمع الأهل والأحبة. وكانت خاتمة الرواية في الفلبين..

وكأن الفقر أكثر حناناً وعطفاً، إذ لم يشـفع لمـيرلا وجوزيـه الـدماء الأوربيـة والعربية، التي سارت في جسديهما، وكانت سبباً آخر للمعاناة التي تستمر مع الإنسان. وكأنها معضلة الإنسانية تتبدى في أشكال مختلفة عابرة للعصور..

المآسي والأحزان ترافقت وتداولت في حياة شخصيات الرواية ليل يعقبه نهار، وهكذا، حملوا الأحزان معهم إلى القبور، مثـل مينـدوزا وأمـه، إينـانغ تشـولينغ، واستمرت الأحزان معهم أيضاً في مأساة وشخصية وحياة أدريان، أخو جوزيه من أمه وزوج والدتـه ألبيرتـو، أبـى الحـزن إلاّ أن يستمر ويترك تأثيراً حياً ومباشراً في حيوات شخصيات الرواية..

❖الطـاروف: شـبك كـبير يسـتعمل لصـيد الأسماك الكبيرة في البحر

آلية السرد في رواية "أنين القصب" للروائي حسن حميد

□ د. ياسين فاعور*

"أنين القصب" الرواية السادسة للقاص والروائي حسن حميد، صدرت عن وزارة الثقافة عام (2013)، ضمن روايات فلسطينية رقم (3). تقع في مئتين وأربعٍ وخمسين صفحة، أهداها الأديب إلى "أستاذه الرائع رشاد أبو شاور" (ص: 5).

قدَّم لها الناقد د. فيصل دراج "بمثابة تقديم مجزوء" (ص:7ـ12)، وقدَّم لها الروائي د. حسن حميد بـ "استهلال..." (ص:13ـ14).

أمّا د. فيصل دراج فيقدِّم قائلاً: "إنَّ كتَّاباً فلسطينيين يتابعون صياغة رواياتهم بأشكال مختلفة، ومن هؤلاء حسن حميد الذي يتسم بالدأب والمثابرة، ويتسم أكثر بالاجتهاد الكيفي الذي يجعله يكتب رواية جديدة، وهو يستأنف رواية سابقة، محاذراً الوقوع في تراكم كميٍّ لا جديد فيه" (ص:7).

ويضيف "هذه الرواية (أنين القصب) آية على التجديد والمثابرة، تنطوي على حكاية فلسطينية جاءت في روايات سابقة، وتدفع بالحكاية إلى آفاق جديدة، كأنَّ في هذه الرواية تتويجاً جميلاً لمسار حسن حميد كلِّه، والروائي فيما سعى إليه، ذاكرة جماعية، يتوسَّل حكايات مترادفة، تتناسل بيسرٍ لطيف، دون اصطناعٍ، أو تعمُّلٍ، والروائي فيما اجتهد فيه، بانٍ للحكايات، ومهندسٌ لها، يراصفها، ويربط بينها، ويحوِّل الأشكال الحكائيَّةَ المجزوءة إلى

* أكاديمي، أستاذ جامعي، باحث فلسطيني، مقيم في سورية.

شكل روائي، يتحدث عن نفسه، ويحدِّث غيره في آن" (ص:7).

ويضيف "يكتب حسن حميد نصاً مزدوجاً: نصَّ الفلسطيني الذي كان في فلسطين راحلةٍ، ونصَّ الإنسان المضطهد الذي يستبقي من الحكاية المفقودة أجمل ما فيه، ويحتفظ من الحزن الذي كان بعطر لا يضيع" (ص: 8).

وأمَّا استهلال (الروائي) حسن حميد (ص: 13ـ14) فيقول: "هذا كتاب من كتب لا فضل لي فيه ولا يد، كتب أشبه بالسير الذاتيةِ لأناسٍ عاشوا الأحداث، وعاينوها، ووقفوا على معانيها ومغازيها: سيرٌ ذاتيةٌ لشخصيات أتعبتها الحياة، وهزَّتها الظروف، وظلمتها المصائر!" (ص: 13).

ويصيف: "سيرٌ ذاتيةٌ، استغرقتني، وأنا أرى الألم يصير بحيراتٍ من الدمع، فحاولت أن اصطفي منها ما يؤيِّد الأزمنة والأمكنة، والناس، والصبر، والأحلام" (ص14.13).

ويصرِّح بقوله: "أعترف أنني انحزت إلى المضمر، والمسكوت عنه، والمستبطن، وإلى عالم الميثولوجيا، والأسطورة، أكثر من انحيازي للظاهر العياني.. ومع ذلك لم أقدِّم سوى همهمات الرواة.. التي لم أقوَ على جعلها كلاماً.. وذلك لقناعتي بأنَّ الأشجار هي الامتداد الطبيعي لجذورها البعيدة الغور... والاختفاء" (ص: 14).

ويوضِّح: "ليس بالإمكان نشر السير الذاتية كلِّها على الرغم من أهميتها، وغنى تفاصيلها، كي لا تعمِّق الجراح أكثر، لهذا.. جعلت من تلك السير الذاتية كتاباً، لا فضل لي فيه سوى أنَّني أدفعه إلى الضوء، ليكون شهادة لأولئك الذين دافعوا عن مكانهم، وحياتهم، وتاريخهم.. دفاع الغابات وقد جفَّت الأنهار، وزالت الظلال، وغابت الطيور، وانطفأت الحياة" (ص: 14).

وفي تقنية الحاشية (المرقَّمة) التي اعتمدها الروائي يقول: "لعلَّ تقنية الحاشية التي تعقبها حاشية أخرى، تعبير عن تكافل الحكاية المفردة، والحكاية الجماعية الكبيرة، ذلك أنَّ الراوي يسرد ما رواه غيره، ويكتب حواشيه المتلاحقة من حكايات متعددة، كما لو كان شخصية جميلة من بين الشخصيات الكثيرة التي روى أقدارها" (ص: 12).

شكَّلت هذه السير الذاتية مادة رواية "أنين القصب"، ويمكن القول أنَّ كلَّ سيرة ذاتية هي بمثابة فصل يفضي إلى ما يليه في ترتيب سردي شائقٍ ومفصَّل، يكمِّل الفكرة الرئيسة التي تتجسَّد في رسم صورة المكان داخل فلسطين وخارجها قبل النكبة وبعدها، وفي رسم صورة الإنسان الفلسطيني، وفياً لأرضه، متمسكاً بحقِّه، متفانياً في الدفاع عنها، وعن وجوده فيها، ومصمماً على استرجاعها وتحريرها مهما طال الزمن.

جاءت الرواية على شكل فصول معنونة بأسماء شخوص الرواية، وأسماء الأماكن، والبلدات، والأحداث قبل النكبة وبعدها، وأنَّ كلَّ فصلٍ يكمِّل الفكرة الرئيسة التي تتجسَّد في رسم معالم المنطقة

أولاً، وفي رسم الشخصية اليهودية وغطرستها بالحقد والقتل والدم، والتي تجعل من حياة الإنسان الفلسطيني في أرضه ووطنه جحيماً لا يطاق ثانياً، وفي مقابل ذلك رسم شخصية الفلسطيني التي تتصف بالتحدي، والشجاعة، والإصرار، والتشبث بالأرض، والالتصاق بها، والتضحية في سبيل تحريرها، هذا الإصرار، وهذه التضحية اللذان يتعاظمان يوماً بعد يوم ثالثاً.

جاءت الرواية على شكل فصول معنونة بلغت اثنين وعشرين فصلاً كما أسلفنا، متفاوتة في عدد صفحاتها، أطولها "موت شتيوي..!!" وجاء في أربعة وعشرين صفحة، وأقصرها "الخروج من الشماصنة..!!" و"الأخرس شامان..!!" وجاء كلٌ منهما في خمس صفحات، وذُيِّل كلُّ فصل بمصطلح (الحاشية) "الأولى والثانية والثالثة"، ما عدا الفصلان "خطبة دندي" و"موت شتيوي" فقد جاء كلٌ منهما بخمسة حواشي، وذُيِّل كلُّ فصل من الفصول الآتية بمصطلح ثانٍ "تذييل"، جاء بأرقام ثلاثة (أول وثانٍ وثالث) "في سوق الخالصة، الراهب عطايا، شتيوي ودندي، خطبة دندي، الرحيل إلى أمريكا، الخوف من الدير، العودة إلى أمريكا، شتيوي الملاك، دروب الحزن" وجاء بأرقام أربعة في الفصول "ربيحة، زواج دندي، موت شتيوي"، وكان تذييل الرابع في فصل "موت شتيوي" بعنوان "تذييل أخير". وجاءت الفصول الآتية: "العباسية، الحمام، زواج دندي، الدير مرة ثانية" متحررة من هذا المصطلح.

وختم فصل "الدير مرة أخرى" بأهزوجة شعبية:

انفخ في الكير وحمِّ النار

وخلِّ الجار ينادي الجار

اسعد يا خيِّي وعزِّ الدار

بضيفك لو إجا.. لو زار (ص: 210).

كما توسَّط فصل "ليالي القمر" بأغنية شعبية يرددها شباب القرى الذين لم يعرفوا الزواج متنكِّرين، ومن خلفهم حشدٌ من أطفال القرية:

أمَّ الغيث غيثينا

حِلِّ الكيس وأعطينا

عنيزتي جوعانة

وغنيمتي بردانة

وسقف البيت واطي

والله مع العاطي

❖❖❖❖

أمَّ الغيث غيثينا

حِلِّ الكيس وأعطينا

اللي تعطي بالغربال

يصبِّح ابنها خيَّال

واللي تعطي بالمنخل

يصبِّح ابنها يدخل

(ص:82)

وفي الصفحة الثالثة من فصل "في سوق الخالصة" صورة أسطورية تجلس مجموعة

من النساء، وقد تحلقن حول واحدة منهن، تمدُّ يديها باستسلام حقيقي، وتقوم امرأة سمينة، بإجراءات، تشرع بعدها بتخطيط الأصابع، وظاهر الكفين بالرسوم، ترسم نباتات وأزهاراً وطيوراً محلّقةً، وبعض النجوم، ومن حولها النساء يهزجن:

حنّيت إيدي ولا حنّيت أصابيعي

يا محلا النومة بحضين مرابيعي

شعرك قصايص ذهب بعليبة الصايغ

ربحان يا المشتري خسران يا البايع

يا هلي يا هلي يا مَحْلى لياليكم

يا محلا النومة بفيّة علاليكم

والله لأبكي وأبكي الصقر على طنابو

على غزالٍ شرد ما ودَّع شبابو

يا يمّا يا يمّا شدّلي على الفاطر

والليلة أنا عندك وبكرة من الصبح خاطر

(ص: 17)

وإذا ما انتهت المرأة السمينة من الرسوم على كفّي الفتاة تبدأ بالرسم على قدميها.

ويتفرَّد فصل "ربيحة" بمصطلح "استدراك" ص31 وكذلك فصل "في سوق الخالصة" بمصطلح "هامش أول" (ص: 26).

وما يُميِّز هذه الرواية من غيرها من الروايات الأخرى التي حذت حذوها، هو أنَّ فصول الرواية عنونت بأسماء شخوصها، أو الأماكن، أو الأحداث، وأنَّ كلَّ فصل من فصولها قصة، وهذه القصص تكاملت فيما بينها، فكانت رواية الإنسان الفلسطيني في منطقة محددة بالمكان "منطقة الأغوار"، وانتقلت لتشمل منطقة اللجوء في سوريا منطقة "ببيلا".

وأنَّ الروائي حسن حميد وثّق معلوماته، وبذل جهوداً جبَّارة في جمعها، واصطفى منها ما يؤيِّد الأزمنة والأمكنة والناس والصبر (ص: 13).

وأنَّ شخوص روايته يروون أحداث الرواية ابتداء من زمن الاستقرار "ما قبل نكبة فلسطين" مروراً بمرحلة "الاستعمار البريطاني" وتواطئه في إقامة الدولة الصهيونية، وانتهاء "بالنكبة" التي شرّدت الإنسان الفلسطيني ممثّلاً بإنسان هذه المنطقة. وأنَّ الهوامش، والحواشي، والاستدراكات، ليست وسائل توضيح، وإن بدت كذلك، وإنَّما هي أحداث عاشها رواة الرواية وتفاصيل لهذه الأحداث زادت من حبكة السرد وتصويره.

وعنوان الرواية "أنين القصب" المؤلَّف من كلمتين مضاف ومضافٍ إليه، والذي يتيح للقارئ فرصة افتراض الكلمة الأولى "أنين" خبراً لمبتدأ محذوف الضمير "هو"، أو خبراً لإنّ المحذوفة مع اسمها "إنّه" تخييلاً لصوت "الناي" الحزين الذي يدغدغ مشاعر المستمع، ويهزُّ عواطفه الإنسانية، وقد وردت "أنين القصب" في ثلاث مناطق في الرواية، الأولى: في الحاشية الثالثة، في الصورة التي يرسمها لأهل القرية "يهبط الفجر إلى القرية، يشعلون النار، ويطوفون بيوت القرية في قرع الدفوف، وعزف على الرباب، يغنُّون أغنية المباركة بالموسم الجديد" (ص: 210).

والثانية: في "تذييل أول وأخير "في الليل لم يكن من رفيق لهم في رحلتهم المعتمة سوى **حفيف القصب** الذي أحاط بالنهر... حفيف راح يتعالى ويشتدُّ.. كلما اقتربوا من جسر بنات يعقوب" (ص: 215). والثالثة: "وحين تخطُّوا الجسر.. وأصبحوا في الطرف الشرقي.. صار الحفيف أنيناً لقصب يبكي في ليلٍ طويل حزين، بشراً أحبَّهم، وأحبُّوه!" (ص: 215).

وعناوين الفصول التي انتهت بنقطتين متتاليتين وإشارتي تعجب (..!!)، وصرخة "يا إلهي" التي تكررت ثلاث مرَّات في الرواية، ابتدأ بها الفصل الأول "في سوق الخالصة..!!"، "يا إلهي، أهذه .. هي السوق؟! أم أنَّ ما أراه هو مكان للخرافة والسحر!!" (ص: 15)، وابتدأت بها الحاشية الأولى من فصل "دروب الحزن"، "يا إلهي، باتت الأخبار، والأحداث أشبه بالأحزان اليومية، فقد تراخت قبضة الإنكليز، وقويت قبضة اليهود" (ص: 199).

وفي المرة الثالثة عندما قتل الثور "في ذلك اليوم عرفنا أنَّ الحرب وقعت من جديد، **يا إلهي** لكأننا على موعد معها كلَّ عشر سنوات" (ص: 220)، وعنوان الرواية "أنين القصب"، ولوحة الغلاف، كلُّها عتبات تغري القارئ لارتقائها، والولوج في عالمها، ليطوف به مهندس الرواية في سهل مرج بني عامر، وفي طوافه يتولى رواة مهرة ينقلون الصورة (الرسم بالكلمات)، راوٍ عارف هو (الروائي) يروي بضمير الغائب، ورواة متعددون يتناوبون الأدوار في كلِّ موقع ومكان، يروون أخبارهم، ويحدِّثون غيرهم في آن، **الراهب غطَّاس** (في سوق الخالصة) يبدأ الروي معبراً عن دهشته لما يرى في هذا السوق من عجائب ومشاهد، ويقدِّم صورة عجائبية "أهذه.. هي السوق؟! أم أنَّ ما أراه هو مكان للخرافة والسحر!!" (ص: 15)، ويقدِّم لنا صورة جميلة للدير والبلدة وسكانها، وأسلوب حياتهم ومعيشتهم، وما يحيط بالخالصة من طبيعة ساحرة.

ويتابع الراوي (الروائي) تقديم غطَّاس الذي (لم يعرف أبداً إلى أيِّ أسرة ينتمي سوى أسرة الميتم أولاً، ثمّ أسرة الدير ثانياً، وأنَّ "ربيحة" المرأة الجميلة...) (ص: 31) "جاءت به طفلاً صغيراً إلى الدير، دفعت به إلى حضن إحدى الراهبات، كما دفعت مبلغاً كبيراً من المال، وقالت: أرجو أن تقبلوني أمَّاً له، سآتي إليه كلما سنحت الظروف، وسمَّته غطَّاس وعادت إلى قريته المرج" (ص: 31).

كما يتابع التعريف بـ "ربيحة" هذه ذهبت بها أمُّها إلى بيت خالتها رئيفة في قرية (العفيلة) وربيحة هذه سقطت العربة بوالديها في (وادي الموت)، وقضوا جميعاً مع سائق العربة، وبذلك صارت ربيحة وحيدة (ص:33)، وفي قرية (العفيلة) تعرَّفت إلى (رشيدة)، وأحبَّت كلٌّ منهما الأخرى، وانشدَّت إليها.

عادت ربيحة إلى بيت خالتها، وفي قلبها جمرةِ الحبِّ التي اكتوت بها، بعدما انشدت روحها وضجَّت بـ (دعموش) الذي فُتن بها، وبصَّرها بجمالها الأنثوي الساحر،

وكان ما كان في لقاء وداعها لدعموش، اللقاء الذي نجم عنه الحمل والفراق، وولادة غطّاس الذي أودعته الدير، وكانت رشيدة برفقتها.

وجلسة اعتراف ربيحة للراهب غطّاس، ووفاة والدي ربيحة الذي أعقبة وفاة دعموش بعد ذلك، وسوء حالة ربيحة "فاقتنعت رشيدة أنَّ ربيحة تغيب عن الوعي لكي تريح نفسها من الأحزان والألم، وقسوة الحياة، فرضيت بالعيش قربها وكأنَّها نائمة، وعمَّا قليل ستنهض مع نهوض النهار" (ص: 42)، "وغياب غطّاس وفشل رشيدة في العثور عليه، وكلُّ ما عرفته أنَّ غطّاس التحق بقائمة الغيَّاب" (ص: 42).

يستطرد الراهب **عطايا** السرد كيف جاء دير الشماصنة برفقة سيده **عوَّاض**، هذا الدير الذي لو وقفت أمامه فسترى البحيرة، والنهر، ومدينة صفد، ستحسُّ لو مددت ذراعيك، أنّك قادرٌ على أن تغسل يديك في ماء البحيرة، أو أنَّك ستلامس أبنية صفد، ستشعر، وهذا رأيي أنَّك تعيش في مركبةٍ معلَّقة في الفضاء، وليس في دير ثابت على الأرض (ص: 55).

وعوَّاض يروي، يشرح للراهب عطايا "قصة شابٍ وشابةٍ تحابَّا إلى أن ذاع صيتهما، كانا مؤهَّلين للزواج، لم يكن لدى أيٍّ منهما ما يمنع الزواج من الآخر (ص: 46)، ويقدِّم عوَّاض رأياً "الفتيات يا عطايا عموماً، أشبه بإناث الطيور، فالعصفورة هي التي تؤثِّث للعشِّ، وهي التي تجاور ذكرها. هي التي تطعمه، وهي التي تدور حوله، وهي التي تريه بابتعادها وطيرانها رشاقتها، وجمال ريشها، وفتاة صاحبنا كانت كذلك، كثيراً ما تلاقيه.. فتحكي عنه، وتؤنس وحدته، وتؤثث بيتهما المشترك، وتطلب منه أن يصلا إلى النهاية السعيدة، والشاب يتحايل عليها، يقول لها لن يعيد تجربة أمِّه في الحياة مع أيِّ امرأة أبداً" (ص:46).

والراهب **عطايا** يروي واقع والده ووالدته "كانا يحبَّان بلا شك، أبي يحبُّ امرأة أخرى غير أمِّي، وأمِّي تحبُّ رجلاً أخر غير أبي، كنت أعرف هذا.. ولكن لا أقف على التفاصيل، حين أقف في زاوية أبي، وأنظر إلى أمُّي وما تفعله.. أوافق على كلِّ ما يقوم به، وأحسُّ أنَّ من حقّه أن يبني حياة أخرى لأجله كي لا يطقَّ فجأة.. ويموت" (ص: 50).

وحين أقف في زاوية أمِّي وأنظر إلى أبي وأعرف أفعاله أحسُّ أنَّه وحشٌ، مجرد وحشٍ، لا عواطف لديه، ولا مشاعر.. قطعة صخر تتحرك ببطء، وتتكلَّم ببطء، تستجيب ببطء، وترفض ببطء، قطعة صخر لا حراك لها، ولا دروب تفضي إليها" (ص:51).

ويضيف "بل إنني استغرب الآن، وأتعجب، وقد رحل والدي، كيف أنَّ المال الكثير، والرزق الكثير، ومظاهر الغنى، وبحبوحة العيش كلُّها لم تساعد على خلق حياة مشتركة بينهما" (ص: 51).

والراهب **عطايا** يروي قصة حبِّه للراهبة **هيلانه** وشدة تأثيرها عليه "وهيلانه هي التي

أكّدت لي أنَّ المرأة إذا ما نبت رجلٌ في رأسها، فإنّها تطارده حتى يقع في شراكها دون أن تعرف اليأس أو الاستسلام" (ص:56). وصارح قيِّم الدير بحبهما، فبارك ذلك، وخرج من الدير لأجلها، وخرجت هي من الدير لأجله، وما لبثت أن تركته فقد كانت تحبُّ رجلاً آخر اسمه رباح.

وتتوالى المفاجآت على عطايا، هيلانه عادت للدير وخدمت فيه ست سنوات، ثم توفيت، ودفنت في الدير، والرهبان هم غواية الدير فقد كانوا راهبات يلبسن زي الرهبان، ولا أخبار عن قرية الشماصنة كبرى القرى المحيطة بالدير سوى قصة حبٍّ عنيفة تجمع بين اثنين شاب وشابة اسمهما **شتيوي ودندي**! (ص: 63)، قصة الحبِّ الأسطورية، موضوع الرواية، فقد أحبَّها بجنون، وأحبَّته بجنون أيضاً (ص: 65)، و"قرب الأبقار، وبين أرجلهما انطرح الاثنان مجاورة فوق كومة من التبن، وغابا في كلام، وعتاب، وهمس، ووشوشات، ولمس، وأحلام.. غير حافلين بحركة الأبقار ولا بالروائح، ولا بأكوام الروث.. بل لم يشعرا بالبرد" (ص: 67).

قصة الحبِّ التي شغلت الراهب عطايا "كنت أعرف أنني أرهقت نفسي ودمَّرتها أيضاً، وأنا أحاول حلَّ مشكلة شتيوي ودندي" (ص: 64)، كما شغلت الشيخ المصباحي، وأصبحت أحاديث أهل القرية وما يجاورها، قصة الحبِّ التي شغلت الشيخ المصباحي في البحث عن بطلها "شتيوي" الذي فُقد فجأة، وأُشيع بأنه قتل، وألقي في البئر، الشيخ يبحث، والراهب يحقِّق في مصيره، وتكشف دندي اللغز بأنَّه ذهب إلى بنت جبيل ليشتري لها أساور من فضة تحقيقاً لما رآه في حلمه بأنَّها كانت تخشخش بأساور الفضة (ص: 76)، وتزول الشكوك بعودته بعد شهور ومعه أساور الفضة.

ويعود الراوي (الروائي) مرة أخرى يطوف أرجاء الشماصنة ليقدِّم لنا (قصر عطرة) الخرب، وهو قصر قديم من أيام الأيوبيين لسيدة أيوبية اسمها (عطرة)، وبالقرب من مزار ديني لأحد الأولياء الصالحين اسمه (أبو الريش) (ص: 80)، ومن خلال الزيارة يقدِّم لنا أسطورة طقوس النسوة في ليالي القمر "لباس النسوة، وتنادي نساء كلِّ قرية أو مدينة على حدة، ورمي كمِّيات من الرمل في قاع المخاضة لتغطية طبقتها الصخرية الزلقة، والنزول إلى الماء متشابكات الأيدي بعد أن تركن صرر الملح، وجرز النعناع البري على ضفة النهر" (ص: 81.80).

وفي الحاشية الأولى (ص: 81) يقدِّم طقوس شباب القرى الذين لم يعرفوا الزواج، وفي مقدمتهم يسير اثنان، وبين أيديهم أكياس الخيش الفارغة ومن ورائهم حشدٌ من أطفال القرية يقرعون، ويضُّجون، ويغنُّون:

أمِّ الغيث غيثينا

حلِّي الكيس واعطينا

(ص: 81 – 82)

وطبخ الطعام ، وأكله بشهية بالغة ، ورشق الماء (ص: 82).

وفي الحاشية الثانية (ص: 82 ـ83) وفي ليالي الخريف التي يكون فيها القمر بدراً تخرج نساء القرية وصباياها إلى النهر ... وفي أيديهن أصابع الشمع، وأعواد البخُّور، وقطع الخشب المرققة، وقرب النهر يشعلن أعواد البخُّور، فتتعالى الروائح الذكيّة... فيبدو النهر في تلك أشبه بمرآة طويلة جداً تتلألأ فوق صفحتها الشموع... قبل النجوم(ص: 83).

وفي الحاشية الثالثة (ص:83ـ84)، وفي الليالي التي يكون فيها القمر بدراً، تكون المرأة الحامل محظوظة، وصاحبة بركة وحظوة إن هي ولدت في إحدى هذه الليالي، وجميع المواليد الذكور يُسمُّون (بدراً)، وجميع المواليد الإناث يُسمُّون (بدرية)، ويرافق ذلك وضع خزام من الفضة في أنوف الإناث وهنَّ صغيرات، وضرب وشمٍ على شكل أسوارة على رسغ اليد اليسرى لكلٍ من الذكور حين يصبحون في العاشرة (ص:83).

وفي تذييل أول وأخير(ص:84) حضور **شتيوي** قرب النهر، وأمنياته في لقاء دندي وتخيلها تسير معهم(ص:84).

الراهب عطايا يعاود الروي من جديد في فصل "خطبة دندي..!!" يروي مأساة شتيوي ومساواته بالبغلة في حراثة الأرض، وربط دندي وجرَّها وراء المحراث، والنسوة اللواتي لا يحفلن بما حدث في الأمس من تفجير (البوسطة) بركَّابه، أو لكأنهن يقابلن أخبار الموت بالقبول على الحياة، ومضى نحو الكروم وقد بدأ أصحابها بفلاحتها ليفكَّ أسر شتيوي ودندي، ويطلب من سمعان أن يترك الأمر له قائلاً بهدوء: " يا سمعان، شتيوي محب، وطالب قريبك، وهو عفيف، وابن ناس، تماماً مثلما هي ابنتك، زوِّجهما يا سمعان، وادعُ لهما بالخير" (ص: 89).

وتنقَّل مع الشيخ المصباحي من قرية إلى أخرى مواسياً الناس الذين دفنوا موتاهم بعد حادثة (البوسطة)، واستمع إلى أقوال الناس المجمعة على "أنَّ الحال باتت لا تطاق، وأن لا سبيل أمامهم سوى المواجهة" (ص:71).

في الحاشية الرابعة(ص:95) كانت المفاجأة الأولى بموافقة سمعان على خطبة ابنته دندي، وطلب مهرها "ملء هذه الجرَّة ذهباً" (ص:99)، والمفاجأة الثانية موافقة شتيوي على طلب سمعان والد دندي بفرح شديد، ووصف شتيوي سمعان بالحكيم.. فهو لم يطلب الذهب مهراً لدندي إلَّا لأنَّها ذهب" (ص:99).

وأمُّ دندي ودورها في تلطيف الجو، وإخبار والد دندي بأساور الفضة التي جلبها شتيوي من بنت جبيل بعد أن قضى سنة أو أقلَّ من أجل أن يحصل على الأساور، وملء جرة ذهباً يحتاج إلى زمن طويل، إلى عمره كلِّه، وبذلك يتخلَّص من الخطبة (ص:100).

ويأتي التذييل الأخير(ص:101)، ليروي الكاهن ما حدث من تطورات "كانت الأيام

مـلأى بـالأحزان، والموت، والقتل، والأخبـار الموجعـة، فقـد كثـرت(الكبانيـات) مـن حولنـا، وتجاسـر الإنكليـز واليهـود أكثـر، راحوا يدهمون الدير بين حين وآخر... بعد أن استباحوا القـرى، وبعـد أن نسـفوا مراصـد المراقبـة فـوق الـتلال" (ص:101). ولا أخبـار عـن شـتيوي، ولا أجوبـة "أسـئلة أشـبه بـالأجراس الـتي لا تكـفُّ عـن الـرنين الحـزين(ص:101)، وزاد في الطـين بلَّـه كثرة اعتداءات الإنكليز واليهود.

ويـأتي بعـد ذلـك دور الشـيخ المصـباحي الذي كـان في القـدس غائبـاً عـن الشماصنه ليدلي بدلوه، فقـد كـان يعـرف سمعـان حقَّ المعرفـة، ويعـرف شـتيوي وحالـه، "اسـتبقي سمعان عندي، أقول لـه باختصـار شـديد، إنَّ المشكلة أشبه بالباب المغلق، ومـا مـن مفتـاح لهـا سـواه، عليـه أن يشـتري ابنتـه، ويشـتري شـتيوي أيضـاً ولـن يـتمّ هـذا إلا بالحكمـة، فالانفعـال، والضـرب، والتهديـد، والوعيـد، جميعهـا لـن تقلـل مـن حجـم المشـكلة" (ص:101).

كمـا يجتمـع بالراهـب عطايـا ويتـداولا معـاً الـرأي بقضـية شـتيوي ودنـدي، ويـدلي الراهـب برأيـه "الـزواج ، ويـرى في سمعـان صندوقاً مقفلاً، لا مفتاح له!" (ص:107).

ويتـابع سـرد الأحـداث، زيـارة الثـائر أبـو جلده، وطلب تخبئة مجموعة من البنـادق في القرية، والإنكليز يداهمون القرية بحثاً عن الثوار والأسلحة، ويحرقـون، ويـدمِّرون، ولم يعثروا على شيء.

وكـان الراهـب عطايـا قـد نبـه الشـيخ المصـباحي لعـدم وضـع الأسـلحة في المسـجد لأنَّ شراسـة الإنكليـز لم تـراع حرمـة الـدير والكنائس في الكثير من القرى، وقد نحَّـى فكـرة وضـع البنـادق داخـل المسـجد. (ص:109). يعـود بعـد ذلـك الروائـي (الـراوي العارف) يتابع الروي، فيروي عمل شتيوي في بنـت جبيـل عنـد رجـل اسمـه عبـاس مـن آل بيضـون، كـان قـد خـبره سـابقاً، وسـرِّ بعودتـه، وإقامـة شـتيوي في غرفـة بمنـزل العجوز أم رشا وابنتها العانس نعيمة، وهنـاك صار شتيوي فرداً من أهل البيت "كـان رجل البيـت بامتيـاز، وزوج نعيمـة مـن أحـد ثـوار الجليل، واسمه أبو عبادة (لا مهر .. ولا عرس .. ولا ناس" (ص:116).

توالـت الأحـداث، تـرك شـتيوي عملـه في محـددة عبـاس، وعمـل في بيـارات البرتقـال، وهنـاك جمعتـه الأقـدار بفتـاة تشـبه دنـدي في الطـول، والوجـه، واللـون، وتختلـف عنهـا في الصـوت والضـحكة، ولكـن شـتيوي ظلَّ لا يرتـوي مـن النظـر إليهـا (ص:116ـ117). وبقـي شـتيوي ونعيمـة في منـزل أم رشـا، وسـلمت نعيمـة الـذهب إلى شـتيوي، ولكـن سـرعان مـا سـرق، وقتلـت نعيمـة دفاعـاً عـن الـذهب وعـن نفسـها، وظـلَّ الطفـل وحيـداً وضـعه شـتيوي عنـد امـرأة فقـدت رضـيعها، وذهب إلى صيدا، إلى المرفأ، عالم البواخر.

ويتـولَّى شـتيوي الـروي بـدوره، قـررت الرحيـل في واحـدة مـن البـواخر، إلى أيـن؟! لست أدري! (ص:120).

عمل شتيوي في المرفأ ستة أشهر أعمالاً شاقة، تآخى فيها والقطط التي عرفت رائحته، ستة أشهر عرفته بفتحية "امرأة أشبه بصندوق حديد مصفَّح الجهات، لها وجه مستدير ممتلئ باللحم، وشعر طويل مضفور، امرأة قوية ذات مهابة شديدة، لها سطوة في المرفأ، تدير مقهى صغيراً، يرتاده البحَّارة وصيادوا السمك (ص:121).

ويتابع شتيوي الروي، " شجعتني فتحية على الهجرة، وحدَّثتني عن اليونان وتركيا وفرنسا وإيطاليا، وتوقَّفت طويلاً عند أمريكا، وحكت عنها قصصاً أحسبها من الخيال، صوَّرت أمريكا كأنَّها أسطورة الدنيا، وعرفت أنَّها تتمنى الذهاب إليها، ولم تجد بعد الرفيق، ولم أدر كيف وافقتها، وطلبت أن أحلف فحلفت، وقالت: "سأرميك في البحر إن أخلفت، سألحقك بأولادي وزوجي" (ص:122).

ويتابع الروائي (الراوي العارف) التعريف بقرية الشماصنة، الحمام العتيق، ومطحنة السعدي، ومعاصر الزيتون الثلاث، "الحمام العتيق أشبه بالبرلمان، فيه تدور الأخبار، وفيه تجمَّر الأحلام، وتنمو الرغائب، وتقصُّ الحكايات والتواريخ، وتستعاد الذكريات، يديره صاحبه الكهل، ينادونه بالحديدي ولديه عمال وعاملات" (ص:132).

وتسارعت الأحداث، دمِّر الحمام وأفاد تحقيق الإنكليز بأنَّ العبوات والألغام التي دمَّرت الحمام هي من هذا النوع ذاته الذي دمِّرت به بيوت قرية العباسية، وعاثت العصابات الصهيونية والإنكليزية تدميراً وخراباً وتهجيراً في هذه القرية. وكان الشيخ العباسي أول من عرف بما حدث، فقام وكبَّر، فتنبه الرهبان في الدير، فأخبروا الراهب عطايا، الذي طلب من الرهبان أن يقرعوا الأجراس وينبِّهوا القرى والمدن.(ص:126). وكان الشيخ العباسي الذي بلَّل الدمع لحيته هو من صلَّى على الجميع، وهو الذي أبكى الناس بدعائه الحزين(ص:130).

وثأر الثوار بمفاجأة الكبانيات، وصارت الحياة لا تطاق، فلا أحدٌ آمن في البيوت، ولكأنَّ البلاد أصيبت بلعنة الموت(ص:130).

توفيت والدة دندي، وزوجت دندي من ذيب الأيوب بالإكراه، وتزوجت عذاب شقيقة ذيب الأيوب من والد دندي، فأصبحت حياة الاثنين عذاب بعذاب، وتوفي والد شتيوي، وصارت زوجته وحيدة (ص:146)، ولم تستطع دندي العيش مع ديب ، فقد كان رجلاً ظالماً فطلَّقها والدها ليبقي على زوجته بعد أن أنجبت له طفلة سمَّتها زانه(ص:147).

والراهب عطايا يروي أخبار الثوار "تفجير دورية إنكليزية، وإحراق السيارة، وقتل وجرح من فيها، وتخفِّي الثوار في لباس الرهبان، والجريح في التابوت، والتوجُّه إلى قرية المرج (ص: 150). ورشيدة التي كانت تبحث عن غطاس ابن ربيعة هي التي ندبت نفسها لتذهب مع غطَّاس من أجل توصيل

القنابل اليدوية للثوار قرب وادي الحمام (ص: 153).

وشتيوي يعاود الروي معرِّفاً بفتيحة "فتيحة مخلوق لا يعرف العبوس، أو القسوة، فتيحة هي من يدللني في هذا الفضاء الرحب، وفتيحة هي المخلوق الذي ألجأ إليه حين يلتهمني وجه دندي، بقربها أحكي، وأشكو، وأتألم، وأحنُّ، وأشتاق، وأبكي، فتواسيني حين تقصُّ علي قصص العشاق الذين تسميِّهم بالمجانين. (ص:157). سارداً قصة حياتها، وتعرُّفها على رجل يشبه عموره زوجها، من مدينة عكا اسمه نديم، فجع بفقد زوجته في حريق التهم بيته، فهاجر إلى مدينة بوسطن ليعيش بجوار أخيه، دعاها إلى هناك فطار عقلها" (ص:161). ونديم يكتب لها، فتطوي الحياة هنا، وتبحث عن رفيق لها، زوج على الورق، لكي تدخل أمريكا كأسرة، لا كمشرَّدة، ولم يكن أمامها سواي (ص:161).

ويستطرد في تعريفه "فتيحة جعلتني أرى العالم بعيون جديدة فتحت لي آفاقاً لم أكن أحلم بها، لعلَّها أحسَّت بأنَّني أشبهها في أحلامها، فراحت تساعدني كي أصل إلى حلمي في الزواج من دندي" (ص: 163).

وقرَّر السفر معها وهو الذي كان يردد "من أجل دندي تهون المصاعب" (ص: 168). ويستطرد "مع هؤلاء النسوة تعلمت الإنكليزية، صرت أحكي كما يحكين، ومع هؤلاء النسوة عرفت البيوت، فدخلت إليها، عرفت معنى الدفء والإعجاب، وسحر المرأة وإغراءاتها، إذا ما أرادت رجلاً، سمعتهن بأذني يمتدحن جمالي، وصفاء عيني، وطراوة أصابعي، وطيبة قلبي، وسرعة استجابتي، وروعة شعري الأسود، وشاربي، كنَّ مجنونات بشاربي" (ص: 169.168).

كما يصف سعادة نديم بفتيحة "يحوم حولها مثل راعي الكنيسة، يهدهد طفله بين ذراعيه، ويناغيه طلفه الذي سماه سماحة على اسم أبيه، والذي يعدُّه أغلى هدية قدمتها له فتيحة" (ص: 169).

كما يروي أخبار وفاة والده ووالدته، "أصبحا قبرين، والبيت مغلق"، ودندي تزوجت وطلِّقت، ولها ابنة عمرها سنوات اسمها زانة، وسمعان تزوج (ص: 170). وفتيحة تشد أزره "هذه ليست نهاية العالم! ما زال اثنان ينتظرانك... بلادك ودندي!، جهِّز نفسك للعودة، قبل فوات الأوان (ص: 170). وعودته إلى الشماصنة عن طريق صيدا مروراً ببنت جبيلٍ والخالصة، وزيارة الدير لمقابلة الراهب عطايا وهناك يفاجأ بوفاة الراهب عطايا (ص: 171).

ويصف لقاءه مع الشيخ المصباحي، وخوف الشيخ من تفريغ القرية من الإنكليز (ص: 174)، ولقائه بسمعان، الذي ابتسم، وأشاح بنظره عن الذهب، وقال له: "ظلمتك يا شتيوي سامحني" (ص: 176)، وتسارع الأحداث، وفاة سمعان، وزواج شتيوي من دندي، والشيخ المصباحي هو الذي يبارك

الزواج، وزيارة (أبو الريش)، وذبح كبش كبير نذراً للفقراء، وأمنيات كلٍ من زانه (بالأخ)، ودندي (بالولد)، وشتيوي (بالولد) (ص: 177).

ويعود الروائي (الراوي العارف) برواية أحداث المنطقة، مبتدئاً بأخبار الشيخ المصباحي، وتحصيله العلمي، وهو أول من نبَّه أهل القرية إلى ضرورة فتح مدرسة، وهو الذي فرح برحيل العثمانيين، وحضَّ أهل القرية على مقاتلة الإنكليز حين جاؤوا (ص: 185)، وتنادي شبَّان الشماصنة والقرى المحيطة بها للالتحاق بالثوار... للأخذ بثأر الشيخ المصباحي ورفاقه الثوار، فمضوا في غياب طويل (ص: 185).

ويعود شتيوي للروي واصفاً حال القرية "أحاطت القرية كبانِّيات جديدة لليهود، صار لها أسماء عبرية، وامتلأت باليهود القادمين من أنحاء العالم، وكانت أقرب هذه الكبانِّيات كبانية كعوش، ونجمة الصبح، والجاعونة، كبانِّيات أشبه بالثكنات، ومحاطة بالأسلاك الشائكة" (ص:186).

وأنَّ الشيخ المصباحي الذي طلب إلى أهل القرية أن يتعلَّموا العبرية، وجاء برجل عراقي اسمه فؤاد داوود يتقن العبرية، وطلب من شبان القرية أن يتعلَّموا العبرية (ص:187).

ومقارعة اليهود، وأنَّ أحد رعاة القرية واسمه (عبدو المجحود) هو الذي لم يخش ضرب الخواجات، ولا سجنهم، وظلَّ يداوم على إقلاق راحة الخواجات في الكبانِّيات (ص: 189). وكان يفعل ذلك انتقاماً لوالده يونس، وسجنوه، ولم يخرجه من سجنه إلَّا الشيخ عبد الكريم الأسود خليفة المصباحي.

ويروي شتيوي ما طرأ على حياته "غدوت من الملاكين الكبار، ورفض سمعان أن يأخذ الذهب مهراً لدندي، وغدا بيتي مضافة للوجهاء والغرباء الذين يمرُّون بالقرية (ص: 182).

وأنَّه ذهب إلى القدس، والتقى بنفرٍ من عائلة الحسيني، وقابل رجلاً اسمه جمال الحسيني، كان يشرف على حزب سياسي، وطلب منه أن يعمل معه، وأن يكون ذراعه الأول في المنطقة، وأن يكون على صلة مع أحد أبناء الخضرا في صفد (ص: 193).

وأنَّه اشترى معصرة الدبغي، ومعمل للصابون الملحق بها، وصارت له تجارات قرية مع العديد من تجار القنيطرة، والشام، وبنت جبيل، وصيدا، وصور، وتعرَّف إلى تجار من آل بيضون، وسرسق، والأسعد، كانت لهم أراضٍ في الجليل (ص: 193).

وصار له ثلاثة أولاد (كعدي، ونجمان، وجاسر) وابنة وحيدة سمَّاها (فتيحة) (ص: 193).

وأنَّ اليهود قد قويت شوكتهم، وراحت عملياتهم تتكاثر، وتخلِّف وراءها القتلى، وآخر ما قاموا به تفجير محطة القطار في قرية سمخ (ص: 194).

وعلى أثر ذلك قام الثوار بحرق كبَّانِّية لليهود اسمها (همشمار) قريبة من مدينة طبريا، فاشتعلت فيها النار طوال الليل (ص: 195).

وتوسَّعت مدرسة القرية، وتأسَّس ما يشبه المعهد الصغير، يدرس فيه الإنكليزية، وكان أستاذ الإنكليزية واسمه (عطا الله أبو الخير) الذي كان له تجربة ناجحة في صفد. (ص: 195).

وتطوَّرت الأحداث، ودمِّرت معاصر الزيتون، وتشعَّبت دروب الحزن (ص: 196).

وساءت حالة (دندي) فتنقَّل بها بين مشافي الناصرة، وكبانة كعوش، وطبيب كبانية الجاعونة، ومشفى الناصرة، إلى أن عالجتها إحدى عجائز القرى المحيطة بالشماصنة، ووصفت لها زيت السمك والحليب، وتحسَّن حالها. (ص: 198).

وتسارعت الأحداث، باتت الأخبار والأحداث أشبه بالأحزان اليومية، فقد تراخت قبضة الإنكليز، وقويت قبضة اليهود (ص: 1999)، وتضاعفت كميات الأسلحة الوافدة إلى اليهود عن طريق ميناء حيفا، وأنَّ العمال العرب هم من اكتشف ذلك، وأخبروا الشيخ عز الدين القسام خطيب جامع حيفا، فقام بالدعوة للجهاد ضد اليهود (ص: 208).

وأنَّ جمال الحسيني طلب من شتيوي الالتحاق بالقدس ونقل عائلته إليها لينشط في العمل السياسي، فاعتذر(ص:201)، وطالت التفجيرات سوق الخالصة، وتضامن تجار الخالصة في الدفاع عن بلدتهم، واستشهد الشيخ عز الدين القسام في كمين على طريق (يعبد) في منطقة جنين(ص:204)، وبكت دندي كما لم تبك من قبل.

زيارة شتيوي للدير بعد غياب طويل لسؤال الشيخ عبد الكريم الأسود عمَّا قاله الرجل اليهودي (جدعون): "يقول: إنَّه في كتابهم مكتوب بأنَّنا سنخرج من أرضنا، وأنَّ الأرض ستصير لهم، وأنهم ورثتها، وقد خصَّهم الله بها، ويقول: إنَّ عودة السيد المسيح رهينة في اجتماعهم كيهود في أرضنا ، وأنَّ سيطرتهم على العالم رهينة بتحقيق علامات منها، احتلالهم القدس، وهدم المسجد الأقصى، وإقامة الهيكل مكانه"(ص:206).

تسارعت الأحداث، إحراق اليهود لحي من أحياء طبريا لإخراج أهلها، وادعائهم بأنَّ اليهود كانوا الذراع الأساسي لصلاح الدين الأيوبي، وتعطلت احتفالات المولود الأربعين، وما يترتب عليها، كذلك لم يحتفل أهل القرية بانتهاء موسم البيادر بسبب حزنهم لمقتل حارس البيدر عبد الله الداهوك، وقوافل الغجر لم تأت القرية هذا الصيف، لكأنَّ الناس في حالة ذهول وترقب لأمور ستأتي هي خارج المألوف والمنتظر. (ص:209).

لكأنَّ ما يحدث.... يحدث في الحلم! معارك في مدن فلسطين وقراها، لا حياة الآن سوى حياة الحرب والحوف، ولا هواء

سوى هواء البارود، ولا روائح سوى روائح اللحم البشري المُحترق (ص: 213).

وكانت النكبة، وكان تشرد الشعب الفلسطيني، وتشرد أهل الشماصنة، "وفي الليل لم يكن من رفيق لهم في رحلتهم المعتمة سوى حفيف القصب الذي أحاط بالنهر، حفيف صار يتعالى ويشتد.. كلما اقتربوا من جسر بنات يعقوب.. حين تخطوا الجسد، وأصبحوا في الطرف الشرقي.. صار الحفيف (**أنيناً لقصب**، يبكي في ليل حزين، بشراً أحبَّهم وأحبُّوه" (ص: 215). ولعلَّ الأقدار وحدها هي التي ساقت كعدي وأمّه دندي وزوجته وأولاده للسكن لدى رجل أخرس في قرية (ببيلا) اسمه شامان. (ص:222).

ويعود الراوي (الروائي) من جديد ليروي عودة كعدي للبحث عن والده، فالتحق بالعمل الفدائي، ورجا قائده ليكون في أحد المجموعات التي ترسل إلى الجولان ليرى والده، وكان له ذلك. (ص: 226).

ويروي أسطورة صمود شتيوي الذي صمّم أن يموت فوق أرضه التي عاش فيها، فوق الأرض التي عرفته وعرفها، كان وحيداً في قريته، الخواجات يحسدونه، ويلقّبونه بعفريت القرية، ولو رأوه وهو يملأ الغرف العديدة في بيته بأكياس القمح والشعير والعدس والحمص لقالوا عنه إنَّه من سلالة العماليق، رجل بمفرده يدرس بيادر القرية كلّها (ص: 231).

ولم يغفل الراوي موقف وداع شتيوي لزوجته عندما قرر العودة إلى الشماصنة، ولا هدية دندي لزوجها (الكنزة السوداء وعلبة النشوق، وأخبار السرة) (ص:257 ـ 258)، ووفاء دندي، وحزن شتيوي "يا رب اجعل يومي.. قبل يوم شتيوي، لقد صار لنا قبر في ببيلا" (ص: 240).

وفقدان شتيوي والبحث عنه ثلاثة أيام بلياليها، والآثار التي قادت كعدي ورفاقه إليه "عثروا على عصا شتيوي، وعلى حذائه، ثم عثروا عليه، يد كعدي هي التي وصلت إليه أولاً، كان ميتاً منذ زمن طويل، إذ لم يجدوا سوى هيكله محشواً داخل ثيابه، ورأوا ثقوباً لطلقات اخترقت الجمجمة، حمل أحد المقاتلين كعدي، وقد غاب عن الوعي والآخرون حملوا الثياب، والعظام، وإبريق الوضوء، والعصا، والحذاء، ومشوا في رحلة العودة إلى بيت شتيوي ليروا ماذا سيفعلون هناك" (ص:244).

كذلك لم يغفل عودة كعدي إلى ببيلا حاملاً جثمان والده على ظهره طوال رحلة العودة. (ص: 246)، ولا وصية كعدي لأولاده أن يدفنوه مع والديه حين يموت، وأن يأخذوه مع والديه إن عادوا إلى الشماصنة (ص: 299).

ولم ينسَ أيضاً وفاء أولاد كعدي "منذ ذلك الحين يحسُّون بأنَّ أجراساً تطوِّق أعناقهم، تقرع في آذانهم دوماً، تقول لهم:

متى ستكسرون بلاطات القبر.. ليعودوا بالعظام... إلى الشماصنة" (ص: 250).

تقوم فكرة الرواية الجوهرية على الحياة الهانئة التي كان يعيشها شعب فلسطين في بلدهم وعلى أرضهم، والعادات والتقاليد التي كانت سائدة، كما تركِّز على الهجمة الصهيونية وأطماعها، وما أصاب فلسطين وشعبها من ويلات وتشريد، وإصرار هذا الشعب على العودة حياً أو ميتاً مهما طال الزمان. وللرواية قيمة أدبية، وتاريخية، وإنسانية، ووطنية.

أمَّا الأدبية فتبدو في بنيتها، ولغتها، البنية التي جاءت بها الرواية شكلاً وتقسيماً، البنية التي تجعل منها رواية متميِّزة في الشكل الروائي المعاصر، يضاف إلى ذلك ميزة أخرى تجسَّدت في آليات السرد، راو عارف (الروائي) بضمير المتكلم، يدير حواراً لا يتوقف باحثاً عن الحقيقة، ورواة آخرون، يتناوبون الروي، توضيحاً وتحليلا ليصل الروائي إلى النتائج المنشودة.

وتبدو هذه القيمة في تكامل الزمان والمكان، وتداخلهما، والراوي يصوِّر المكان عن طريق التخييل في زمن القهر والظلم والإرهاب، وفي زمن الشقاء والجد والعمل والعادات والتقاليد "النساء في الحمامات، والبيادر، والعمل في الحقول، وعقاب شتيوي العاشق".

كما تبدو في اللغة المعبِّرة التي ترسم الصورة باللون والحركة، والصوت، والتنصيص الذي يثير مشاعر القارئ وهو يقرأ النصوص الشعرية الجميلة المعبِّرة.

والتاريخية، وتبدو في تصوير الحياة الهانئة التي كان يعيشها أبناء فلسطين قبل النكبة في أرضهم على الرغم من صعوبات الحياة، وما بعد النكبة وما فيها من عذابات وتشرُّد وضياع. والإنسانية وما تعالجه من عذابات الإنسان في الحياة والعمل والتشرد لتحقيق الأحلام، والتغلُّب على الأعراف والتقاليد.

ووطنية، وما تعالجه من حقوق الشعب الفلسطيني في أرضه وإصراره على العودة مهما طال الزمن، وتضحياته في سبيل الحفاظ على حقوقه واسترجاع هذه الحقوق.

والروائي يصوغ أحداث روايته بلغة شفافة، تقدِّم الصورة واضحة المعالم شكلاً ومضموناً، وحركة، ولوناً، وصوتاً تعجز عن تقديمها أحدث آلات التصوير، تحلِّق في القارئ إلى عالم عجائبي متخيَّل، وتقدِّم حقائق ووثائق تاريخية يعجز عن تقديمها أهل الاختصاص والسياسيون.

❑❑

قراءات نقدية..

تعددية الأصوات والرؤى في القصة القصيرة

عند القاصة سوسن رجب

□ عوض الأحمد

تقول القاصة سوسن رجب في حوار معها حول القصة القصيرة إن الفكرة تفرض نفسها بمودة وحب وتدفعها لكتابتها على الورق. ومن هنا أصبحت بينها وبين فن القصة هذه العلاقة الحميمة التي تتصف بالحب والإبداع.

وفي مجموعتها القصصية الأولى والتي تحمل عنوان (في مهب إغفاءة) يكون كل شيء حاضراً، الوطن، الإنسان، الحلم، الفرح، الاغتراب، واختيار العنوان مهم فهو بمثابة جواز سفر الكاتب إلى القارئ، وقد جاء هذا العنوان يحمل التناقضات، السكون مع الحركة، والتغيير الدائم.

فالقاصة سوسن رجب تحاول أن تتجنب الأسلوب الواضح المباشر في هذه المجموعة، ولاسيما في القصص الأولى والتي تتحدث فيها عن القضايا الوطنية والقومية.

وقد تناولت هذه الموضوعات بأسلوب سلس بعيداً عن التقريرية، واحتوت المجموعة سبع عشرة قصة قصيرة مختلفة تماماً عن بعضها البعض في الشكل والمحتوى وكانت قصة (**الموتى لا يصرخون**) الأطول في المجموعة وقصتا (**الحب والنيل**) و(**فأرة عقلي**) أقصر ما تضمنته مجموعة (**في مهب إغفاءة**).

ويلمس المتلقي القارئ متعة النص والقراءة معاً، فقد برز ذلك واضحاً من

خلال المزج بين الواقع والخيال وحساسية الشخصيات القصصية وحساسية الكاتبة المرهفة في تناول قصصها فشخصيات قصصها من الواقع مختزنة في الذاكرة، قضايا الإنسان والمجتمع، فنجدها تظهر حبها لمدينة دمشق الجميلة وغوطتها في قصة (**في مدينة الياسمين**) وتنتقد وسائل النقل الجديدة بمحركاتها التي تخنق الياسمين في الشرفات والطرق والحدائق وتبرزها أضواء وظلال التي تفضح أشباح رجل وامرأة يخطفان قبلة خجولة قبل الرحيل والافتراق.

وتوظف الرمز في القصة والقصص الأخرى، فالياسمين رمز البياض، والبياض يحمل التناقضات وكذلك رمز لدمشق والتواصل الاجتماعي والإنساني.

وتناولت القصة موضوع فلسطين من خلال قصة (**ماجد وشاهد**) وتبرز فيها دور المرأة الفلسطينية في المقاومة؛ إذ تنجب الأطفال ليصبحوا رجالاً يدافعون عن الوطن، وتعرّض نفسها لمخاطر الموت عند الولادة.

وتستهل سوسن رجب مجموعتها بشهادة الدكتور الشاعر " **كمال فوزي الشرابي**" الذي يبدي رأيه في المجموعة من خلال هذه القصة: " ماجد وشاهد تشكل فيلماً سينمائياً قصيراً، تمكنت مشاهده المتماسة المشوقة والملأى بالحياة والحركة أن تشدنا إليه، ولقد بُنيتْ القصة على وقائع وطنية وإنسانية استطاعت القاصة أن تبرزها لنا بصدق وعفوية، وتكثيف وإخلاص لكي تؤثر فينا وتهزّنا، وتفتح أمامنا أفقاً من التأملات يحفزنا على العمل. ولعمري أليست هذه مهمة الأدب النبيل والملتزم والنابع من القلب).

في قصة (**ماجد وشاهد**) يتسلل الراوي بين ثنايا الحوار ليلقي عليه بعض الأصوات الكاشفة والخاطفة، ويميز بين المتحاورين بأسمائهم أو أوصافهم أو حالاتهم. حساسية في الحوار وتستخدم في الحوار المطابق للشخصية، اللغة العاميّة، الدارجة في الأراضي المحتلة (فلسطين) فنجد هذا الحوار يتواتر على امتداد النص "تقدمت العجوز باتجاه الجنود، وتوسلت إليهم الإذن بالعبور، لأن المرأة ستموت إذا تأخرت بالولادة. أشار الجندي أن تنزل النساء من السيارة ... هجم أبو ماجد على الجندي الذي هزأ بأمه مقهقهاً وقال له غاضباً: أنت حجر ...؟! مش حتسمحلنا نعبر، ونفرت دمعة من عينيه) ص9.

أما قصة (**القلق المقطر**) فهي مهداة إلى كل مقاوم للاحتلال نلمس في هذه القصة امتزاج القلق الخاص قلق الكتابة الإبداعية بالقلق العام من جراء ما تتعرض له الأمة العربية مؤامرات ومجازر وتدمير ويكبر هذا القلق ويصبح هاجساً مرعباً من خلال قصف العدو الصهيوني لمدن الجنوب اللبناني.

قصص هذه المجموعة زاخرة بقوة العاطفة ومرارة الحياة وتجسد خيال الأنثى الخصيب المدهش وتطرح الكثير من الأسئلة والقضايا الوطنية والاجتماعية والإنسانية.

والقاصة سوسن رجب في مجموعتها القصصية الجديدة والتي تحمل عنوان (**قتيل**

على نافذتي)، تتعمق في تجربتها القصصية، وتكتب عن الفدائي المقاوم وعن المعتقلين في سجون المحتل وعن الشهيد وجرائم المحتل الإسرائيلي بحق الشعب الفلسطيني، وعن أحلام هذا الشعب وآماله بالعودة للوطن المحتل.

وكرست القاصة عدداً مهماً من قصصها لتعالج فيها الهمّ الإنساني والهم الاجتماعي، كموضوعات المرأة والفقر والمحافظة على جمال تراثنا المادي في مدينة دمشق القديمة.

وتأتي هذه المجموعة القصصية، بعد عِدّة إصدارات من الكتب في مجال التصوير الضوئي والإسهام في الحراك الثقافي على الساحة الثقافية السورية.

ولم يكن اختيار عنوان المجموعة **(قتيل على نافذتي)** محض مصادفة، بل دفع وزحزح هذا العنوان الداخلي إلى الفضاء الخارجي**(الغلاف)** لعكس الوظائف الأجناسية والجمالية والتسويقية، وهكذا يرتبط هذا العنوان بنصوص المجموعة عبر القصة المعنونة **(قتيل على نافذتي)**.

كما نلحظ في هذه المجموعة كثافة العتبات النصيّة أي **(النص الموازي)** بمكوناته الفرعية من العنوان الرئيس إلى العناوين الفرعية والعناوين الداخلية، والغلاف والإهداء والمقدمة وكل ذلك يشكل الإطار الخارجي للنص، هذا النص الموازي يمنح النص الأساسي هويته واختلافه كما يقول الناقد **(جيرار جينيت)**.

وفي المجموعة أكثر من إهداء فالإهداء الأول كان لروح أبيها "حمدو" رحمه الله، والإهداء الثاني إلى عذراء المدن وزهرة الأكوان مدينة القدس. وهناك مقدمة بقلم الدكتور "نزار بني المرجة"، ورأي نقديّ للدكتور "ياسين فاعور" ورأي للشاعر "زياد الجزائري" وعلى الغلاف الأخير نقرأ عِدّة آراء نقدية لكل من "وصال سمير" كاتبة من سورية، و"موسى السيد" كاتب من العراق، و"نجلاء بكرو". ومما قاله الشاعر زياد الجزائري:

وأيقنْتُ أنَّ الحياةَ وفاءٌ
وأولى حبيبٍ به الموطنُ
وأحسستُ طِي الحروف بروحٍ
بقضبان أضلاعها تُسجنُ
وتعصفُ طوراً لطفلٍ بكى
وأمٌّ بها البؤسُ كم يطعَنُ
سطورٌ تخبّئُ في كهفها
كُنوزاً نحارُ بما تُوزَنُ

إنَّ الثيمات لدى القاصة سوسن رجب تنطلق من عوالم واقعية وتتمحور في مقاومة المحتل والشهادة وتحرير المرأة وبناء الإنسان العربي، فقصصها تجنح نحو الحداثة في الشكل، بل أن الأمر يمتد ببعض القصص إلى توظيف مضامين وأشكال الحكاية الشعبية والمقالة وقصيدة النثر وتتقاطع مع النص المسرحي.

كل ذلك بلغة فصيحة وسليمة مع شيء من إعادة ترتيب يناسب السرد القصصي

والإحساس الواعي بالأبعاد الفكرية والفلسفية والالتزام بهوية الشخصية القصصية، كما نلحظ استخدام العتبات النصيّة في مطلع عِدّة قصص، كقصة **(الغريبة وأنا)** و**(المعتقل)** و**(سفر النور)**. كقولها في عتبة قصة **(الغريبة وأنا: إلى الشهداء الذين رصفوا الأرض أمامنا الدرب بأجسادهم، إلى الشهداء الأحياء.. الأسرى أبناء فلسطين والجولان.)**.

كما وظّفت القاصة سوسن رجب التنويهات والملاحظات في نهاية بعض القصص في خدمة القصة، وهذا ما هو إلاّ ملمح حداثي في التحرر من القالب والإطار الكلاسيكي للقصة.

ويهدف موضوع قصة **(الغريبة وأنا)** إلى تنفيذ وصيّة الجد في دفن عظامه وقطعة الحبل السُّريّ المملحة في **(سيلة الظهر)** في جبل النار في فلسطين. إذ قامت القاصة بتشخيص القصيدة المقتبسة من شِعرِ "ماهر رجا" و تحويلها إلى شخصية من شخصيّات القصة تتحرك وتنطق.(**يا جدي سأكفنكَ بصور الشهداء.. يا جدي سأدفنكَ في مسقطِ رأسكَ في جبلِ النار.. في جبلِ النار.. في جبلِ النار**)ص26. هذه القصة لا تخلو من الرمز ومن إشارات نقد للتجار المنافقين، تجار القضيّة.

أما قصة **(المعتقل)** فكُتِبَتْ بتوظيف اللوحات الفنية التشكيلية المتعددة، فهناك لوحة السجن والقضبان الحديدية السوداء، ولوحة الطفلة الصغيرة التي تمسك الحمامة، ولوحة صلاح الدين شامخاً على فرسهِ مزهواً بالنصر.

تتحدث قصة **(المعتقل)** عن القانون الذي يحرم الفلسطينيين من جواز السفر، ومن متابعة الدراسة والعمل إلاّ خارج قانون الدولة.

هذا القانون يجعل الشعب الفلسطيني سجيناً وأسيراً في قبضة المحتل الصهيوني.

أما قصة **(أعيدوها إلى أمها الأرض)** فهي قصة للشهيدة دلال المغربي التي استشهدت في عمليتها الفدائية لاقتحام **(الكنيست الصهيوني)** مختطفة حافلة جنود صهيونية فقامت ورفاقها بقتل جميع الجنود الصهاينة الموجودين فيها، فقد استمد الفتى حيّان القوة والعزيمة من هذه الشهيدة، وأصبحت مثلهُ الأعلى، فكيف لا وهو الذي أحبها وأخذت بيده إلى دروب النضال، سيتابع حيّان طريقها ويعيدها إلى أمها الأرض ولو بعد حين ص47 .

وفي القصة التي تحمل عنوان **(وبعدين)** نجد توظيفاً للأفكار المسرحيّة في بناء هذه القصة كما لا تخلو القصة من الرمز والدلالة لأهمية الحجر في النضال ضد المحتل. (**في هذا الحجر تسكن روح كل فلسطيني أو عراقي سلبوا منه الحياة.. فاحتفظي يا صغيرتي بهذا الحجر ولا تنسي..**) ص67.

أما قصة **(قتيلٌ على نافذتي)** فهي قصة إنسانية فيها الكثير من الشفافية والرقة، فالقاصة سوسن رجب تجعلنا نُحس بأحاسيسها ونتضامن معها ضد القوانين

المتحجرة والأحاسيس المتبلدة، هذه القصة تحمل دلالات كثيرة (حاولت الشرح لا جدوى.. لم أحب الشرطة قط، و لم أرتح إليهم يوماً، اتصل أحدهم، ربما برئيسه عبر جهاز (اللاسلكي)، أبلغه بحدوث أمر مريب، لقد اعتقدوا أني زرعت قنبلة أو لغماً) ص85.

وللطفولة نصيب في قصص المجموعة ولاسيما القصص التي تحمل العناوين التالية: (**كسر فرح**) و(**عين على سلمى**) و(**هبة.. أمل لا فرق**). فالهمّ الطفولي وأحلام الطفولة والقلق على مستقبل أطفالنا موضوعات شغلت تفكير القاصة، هذه القصص الواقعية جاءت مختومة بلحظات كشفيّة مؤلمة، وصادمة للحس، جاءت لتعالج الواقع بالنص القصصي، أو ربط الواقع بالنص، وخلق التزام داخلي عند القاصة تجاه شخصيات قصصها، فنجدها تتعاطف معها إلى أَبعد الحدود، وتطلق سهام نقدها لكل من يريد أن يستغل الأطفال وأحلامهم. (**تأثرت المرشدة النفسية، وأَخبرت مُدَرّسة هبة بالمشكلة مع إبقائها سراً، وعدتها المرشدة أنها ستسعى إلى تأمين عمل لها ولوالدتها داخل البيت، شرط إقلاعها عن فكرة ترك المدرسة، لأنها طالبة متميزة ومجتهدة...**) ص119.

أما القصة التي تحمل عنوان (بيت الجدة) فهي قصة مكثفة نلمس فيها عناصر القص من مكان وزمان وحدث وشخصيات ونهاية، وتتصف هذه القصة بالتكثيف وكُتِبَتْ بضمير المتكلم.

وبالرغم من أن هذه القصة تشتمل على كافة عناصر القصة التقليدية، إلاَّ أن الملمح الحداثوي عند سوسن رجب يبدو جلياً لأنها خرجت على قانون القالب المألوف في القصة، وأصرت أن تجعل دخولنا إلى قصتها (**بيت الجدة**) عبر دهليز (إهداء) الموجه إلى دمشق وأهلها، وكأنها تحيلنا إلى إطار وفضاء البيت الدمشقي لنعيشه بأبعاده على وجه الحقيقة،وكأنها تصرخ بوجوهنا وتحذرنا لضرورة الحفاظ على البيت الدمشقي (**إلى عشقي السري.. إلى عشقي العلني..المحمول دائماً في حقيبتي السرية.. في الحجرة الخاصة جداً جداً في ليوان قلبي الشامي..**) ص91.

أما قصة (**امرأة ماسيَة**) فهي قصة اجتماعية تحمل الملمح الأخلاقي، تتصف بالمباشرة لأنها تقاطعت مع فن المقالة وأخذت منه، فالحاسة الفنية لا تستسيغ أن تُقدّم تلك الفكرة بأسلوب مباشر وتقريري، تتضمن الإرشاد والوعظ والتعليم، وإن كتبت هذه القصة بشكل مكثف وبطريقة فنية حققت ما تصبو إليه من هدف وفكرة، فالقصة مبنية على الصراع ضد الظروف والأقدار، والصراع بين الشخصيات، وداخل الشخصية الواحدة هناك صراع نفسي أو ذهني، وتطور الصراع إلى عقدة ومشكلة فيكون الحل بالطلاق ثم تستمر الأزمة في البحث عن عمل، إنها قصة أم أحمد وأطفالها، فهي تطلب الطلاق لتجد نفسها قد (**تجاوزت الخمسين، لا**

ضمان اجتماعي لها أو راتباً تقاعدياً) ص103 .

وظّفتْ القاصة تقنية (**الفلاش باك**) في عِدّة قصص إلى جانب الاقتباس والتناص ومزج الحلم بالواقع وتقطيع النص، فنجدها تقول في قصة (**امرأة ماسيّة**) (**في تلك اللحظة، كانت السيدة (أم أحمد) تسترجع شريط الآلام أمام شاشة عينيها. وهي لا تعمل، ليس لها وظيفة... لم تتعلم مهنة.. ولايزال أطفالها قطع لحم طرية في المدارس يحتاجون إلى الملبس والمأكل والدواء**) ص102.

كما وظفت القاصة سوسن رجب الأغنية والقصيدة في قصصها :(**سنعيدها إلى أمها الأرض، وراحوا يلصقون آلاف النسخ على جدران المخيم، وصوت فيروز يصدح (سنرجع يوماً إلى حيّنا...)**ص 48

ونقرأ الكثير من الفقرات والمقاطع التي تقترب من الشعر، وإنما يدل هذا على اهتمام القاصة باللغة. (**تسبر الزوايا بعينين لا تريان إلاهُ.. هاهو يخُبُّ تماماً حصاناً عربياً كما حَلُمَتْ به.. يتبختر على مخمل حروف الكلمة السحرية، التي لا ينفك يعزفها على الأوتار المعتكفة المتنسكة في غار روحها المتواري خلف عُشِّ الحمامة الحارسة**) ص49.

فاللغة في قصص المجموعة تميل نحو البساطة والوضوح وتبتعد عن الغموض فهي قادرة على إعطاء دلالات ثرية ورؤى ذات ملامح جمالية تستحث الانفعالات وتستدعي الذاكرة وتحقق وعينا بالنص ودلالته.

(**وافترش فصله الأول بسندياناتٍ من الجليل، ونثر تربة فصله الثاني بشهبٍ من ياسمين دمشق، وتوّج قمة رأسي في الفصل الأخير بإكليل الورود الدمشقيّة**) ص57.

وللهجة العاميّة حضور في أماكن أخرى بجانب الفصحى كقولها: (**أحكيلك.. عن الفلسطيني اللي بيقتل أخوه الفلسطيني عشان شنطة دولاراتْ**) ص43.

وتتميز قصص المجموعة بدرجة عالية من التوازن بين أسلوبي السرد والحوار، فنجد أسلوب السرد يسيطر على المقدمة وهو سرد فني معني بالوصف الذي يضفي حركة وحياة على الخبر، وعلى الشخصية، ونجد ذلك في وصف الشخصيات من الخارج أو الداخل، أو وصف الأبنية والحافلات، وفي وصفها لشخصية (**الحلاج**) نقرأ: (**كنت أتلصص عليك.. خفيفاً كما الريشة.. ممتداً كالظل.. بمشيتك الهادئة.. برأسك الصغير المتثاقل تواضعاً إلى الأرض.. بلحيتك غير المنسقة المتمردة على رتابة الحياة..**) ص63.

في قصص سوسن رجب تتوتر اللغة، وتتسع الرؤية وتحتشد الصور وتكتب بحرارة وصدق عما تشاهده، وتسمعه فالهم الوطني والإنساني والاجتماعي هو من ثيمات قصصها.

أما الحوار الخارجي والداخلي فقد لعب دوراً أساسياً في قصص المجموعة، وفي تجميع خيوط الحدث والكشف عن طبيعة الشخصيات، فكان قصيراً أو سريعاً في أماكن كثيرة كما كان فصيحاً وحيوياً

وطويلاً في أماكن أخرى كما هو الحال في قصة (**بيت الجدة**):

(فُتِحَ الباب.. سألني:

- **من أنتِ؟**
- **ألم تعرفني..؟ أنا ابنة عمتك "أم جميل" أتيتُ لأزور بيت العائلة.**
- **هل تسمح لي؟**

شرّع الباب.. دخلتُ فإذا أرض (الديار) تكتظ بأكياس تسدُ نور الشمس.) ص59.

وجاءت نهايات قصص المجموعة منطقية مبنية على مقدمات هادفة تحمل قيمة أخلاقية واجتماعية قائمة على لحظة تنوير تثير في القارئ الشعور بالرضا والاطمئنان والأمل.

(**في صباح اليوم التالي، خرج حيّان مع ثلة من رفاقه في المخيم يحملون (بوستر) طبعت عليه صورة السمراء مكتوب تحتها عبارة واحدة: (سنعيدها إلى أمها الأرض)**

وراحوا يلصقون آلاف النسخ على جدران المخيم، وصوت فيروز يصدح.. (**سنرجع يوماً إلى حيّنا**) ص48.

فالقصة عند سوسن رجب تيار متدفق وإن كان على شكل أمواج مستقلة متتابعة، اهتمت بالواقع الحسي وباللحظات الشعورية والمواقف النفسية اهتماماً مباشراً، وبالأحاسيس الذاتية والبحث عن حل معين لكل منها.

❑❑

للبياض البعيد.. في صيرورته الباكية الشاعر عصام خليل

□ محي الدين محمد

للبياض البعيد... وقد أحرقت المنديل.. شرارة النار فوق قمة يغطيها الثلج، فغدت الحياة قصيدة تعمدت معها اللغة الحزينة في نسيج البلاغة التي لونتها الجراح.. حتى وصلت المخابئ السرية.. وكانت كالزجاج الذي تتجمع فوق عتباته كلّ الصوّر..

للبياض الذي توضأت فيه المجازات تحت سقف القبر المعلّق فوق السمّاء.. ولكن البشارة كانت حروفاً خصْبة بما تحمله من دلالات التحوّل وهي تعانق البروق بشوكة موجعة..

للبياض البعيد.. حالة شعرية بنغم موسيقى خاطت موسيقاه (بانياس) حيث كان الطفل يقلد جدّه وهو يرتدي لفحته، ويتأبط عصاه.. ويحلم بلقائه المرتقب.. لكأن الرؤيا قد صدقت وقد ارتهنت الأنفاس للصيف الجديد، والشتاء الصارخ عمقاً في جرة الملح، وقد أطل (أسامة)، يسأل أباه عن تلك العباءة التي نسجتها ملائكة الله في لحظة العرس الأخيرة!!..

إنها مسيرة الوفاء للبحر.. للشمس.. للأشجار.. للعودة التي تثور معها الشواطئ والضفاف.. ويكتشف من خلالها الشاعر عصام خليل ـ أن ألف الأسماء كانت بيد (أسامة) وقد فصلّت على مقاس العمر..

فانتبه الهدهد.. وخاطب (عصام) قائلاً.. (هو غارب) ولكن لا تهمل الطاقة الملهمة التي فجرّها الغياب..

أجل! قال عصام هي حكايتي داخل نص شعري كل صورة تقابلها صورة، وكلّ

فكرة تعادلها فكرة ـ وهذه هي معادلة الحزن العظيم.. /ص7 يقول:

صديقي الذي خبأته العصافير /بين الأغاني؛/ لأنك أقرب من أي حزنٍ إلى القلب، /أحتاج نصف سماءٍ /لأرسم وجهك/ تحتاج إغماضةً.. كي تراني../

في الوقوف على هذا المقطع الشعري المثير ثمة استراتيجية امتهنها الشاعر وهي السخاء دون حدود في رقي اللفظة، وأثرها الحارق.. كما في قوله (أحتاج نصف سماء) لأرسم وجهك.. / تحتاج إغماضةً.. كي تراني..

لقد امتزجت الأوجاع وصاغتها اللغة الصادقة في فضاء تراكمت فيه أسرار البداية والنهاية حيث الحياة ــ خبأتها العصافير تحت أجنحتها.. وكانت فاتحةً الأبواب للغّة التي اكتنزتْ ألفاظها بالإشارات الطافحة بالأسرار رغم وضوحها، وسهولتها، واتساع مدلولها..

وقد يخطر على بال المتلقي لهذا النشيد المكثف أن الشاعر كان يقف على شاطئ العمر ومعه دفاتر (أسامة) وألعابه وقد اكتشف فيها أن ألف الأسماء قد فقدت بعد ان كانت في أول الأسماء رحيقه العازب في ضحكة الجداول ليكتمل الرحيل..

وإذا كان الإيقاع الشعري هو القمة الصوتية لألفاظ حركها الشاعر في اتجاه حداثوي لعمارة بيت الحكمة الأبدي الذي لا تنفع معه الأسئلة الخالية أجوبتها من الإشارات المشجعة على وهج الصعود بدلاً من الغرق في حضيض التراخي ووجع النسيان..

وهذا هو الأثر الذي نقله الصدّى في رحيل (أسامة): ص49:

اشتقت إليكْ / اشتقت إليكْ/ اشتقت إليكْ/ وأكاد أحسك بين يديّ/

فأذهل عن حزني؛ / وألامس روح الله على كفيكْ/ يا أنبلَ من عطر النعناع/ وأصفى من وجع الأرواح/ وأنقى من حَبّات الضوء الشارد في عينيكْ..

في تكرار الفعل (اشتقت) ثلاث مرات تأكيد عفوي ــ صادق ــ يختصر فيه ارتباكات الطفولة، في مكان صامت هذه المرّة وهو الذهول لما رسمته الأقدار فتنوعت معه الأحاسيس في تقلباتها بين الرضا والتشاؤم حيناً وبين التعلق بمحبة الحياة التي كانت رحلة كاذبة في نهاية المطاف..

ولهذا.. حاول الشاعر أن يسأل عن (أسامة) مرة ثالثة ولكن برؤية جديدة عمادها هذا القلق الدرامي بابتسامة أزمته الروحية وهي تعانق كف الله فكان النداّء أسهل عليه من الانتظار ليكون الغائب هو ـ أكثر نبلاً من عبق النعناع، وأنقى في وهجه العاطفي حين تدلف الروح الشاعرة وجهها على الورق..

إنها المعاني الشعرية وقد منحت النص صوراً إبداعية بقيمة معرفية وجمالية ورشحَ منها الصدق، وعمق المكابدة.. ولعلها قد تكون ضمناً الرفض والتمرد بقصد خلق

لغة جديدة تختلف عن مسارات السابقين في مثل هذه المواقف المفجعة..

وإذا كان الأثر الشعري هو ذلك الفضاء الذي تتصارع فيه الحالات ولاسيما ما يتعلق منها بشدة المكابدة حين تقع المفاجأة بالفقد.. فإن الشاعر قد حقق تواصلاً شعرياً مع تلك الحالات لصالح الأفكار التي يريد نقلها للمتلقي إذ ظل مع الأفكار السؤال عن الغائب يتكرر ويعذب سريره الساكن في الليل.. والنهار ولكن دون أن يبوح إلاّ لمشاعره التي سكنتها أطياف الشوق وقد كللتها أملاح اللغة بأنداء الطفولة وتكون ساق (أسامة) الغضة لا تحتمل بوح الوداع ولا حدود للذاكرة التي تكفر بالنسيان حين يردّد القلب صدى الهواجس في لحظات العمر الهاربة. ص49.

وفي تكرار الفعل الماضي (اشتقتُ) ثلاث مرات أيضاً دلالة على التقاطعات في مناخ الحزن الذي يلف الشاعر وقد شكلت هذه التقاطعات رديفاً استثنائياً للزفرات الحارقة وساهمت في إبداع النصّ من خلال إنتاج قوانين داخلية خاصة بالتشكيل الصوري المتجدد يميز وظيفة جمالية تزدحم فيها الاشتعالات السرية في جسد الشاعر لغياب سنبلته الأولى عن بيدر القطاف..

ولهذا لجأ إلى أداة النداء القريبة ليستعيد معها رائحة القميص الذي يرتديه أسامة ـ أخضر اللون ويفوح منه عبق الحياة التي تحميها القيم النبيلة والأخلاق التي هي خبز الكفاف في حياة الريفيين الذين استوطنتهم شهوة المحبة لكل من عاش فوق أرضهم.. حينما يعشق الوطن ويرى في تزويق الحقول أمن العالم وسلامة الحياة.

في المستوى البنائي للنصوص.. نجح الشاعر في توليف ألفاظه داخل مقاطع كان الدافع النفسي لإنتاجها حاملاً في طياته علامات الحسرة والخوف على الحياة القادمة وهدفه هو التأكيد على موقفه من هذا الاسترسال في الخطاب الجنائزي الكاتم للصوت حيناً، وكأنه هجرة داخل جغرافية الجسد ليكون المفقود هو المولود فوق عرش القصيدة ولا شيء آخر.. ص57 يقول الشاعر:

اليوم تكتمل القصيدة / بالصلاة على الشقيّ، /ويتم لطف الموت نعمته/ على الجسد الصبيّ/ لم يبق في عينيه/ ما يغري الشموس/ فأسبلتْ نوماً عليهْ/ وأسدلت ليلاً عليَّ/ وارتاح عطرٌ/ كان أتعب الأريج/ فلم يعد يلقي السلامْ..

في استقلال النص الشعري عند الشاعر ما يجعل عفوية الصّوغ اللغوي ذات محمول معرفي في اقتراب الدلالات من المهمة الخاصة ولينقل للقارئ صورة عن التزامه بالقصيدة في انعكاس وجودها على مستوى الانتماء الشعري الناقل لهموم الناس الذين يحرضهم الشعر بوجود قيمة يطرحها سؤال الوعي الملازم لقضية وجودية أياً كان العنوان الذي يشتغل عليه الشاعر كضرورة للتغيير في أي

اتجـاه تطمـح إليـه المنـاطق الـتي تسـكنها العواطف الصادقة والعميقة في آن معاً..

مـن هنـا تغـدو الإيحـاءات الـتي ألقـت بظلالها على اصطفاف التدرّج في انفعـالات الشـاعر عصـام هـدوءاً، وصـعوداً مـا يعطـي خطابه الشعري عبوراً باتجاه الملاحة البحرية أحيانـاً والـتي قـد تعترضـها مصـدّات الريـاح وهـي الأكثر خطـراً علـى المراكـب رغـم مـا يقدمـه النـاجون مـن أعـذار عنـد الوصـول إلى شواطئ الأمان.

ولكـن إذا مـا نجحت لغة النصوص في كسب ودّ المتلقـي لهـا تكـون الملاحـة عمـلاً ناجحاً.. ويتحقق الغرض الشعري الذي يطمح إليه الشاعر وقد استطاع أن يخصب لغته في علاقتـه علـى مسـتوى الاهتمـام مـع كـل الجهـات الـتي تسـكنها رغبـة التفاعـل مـع النّص بكـل دلالاتـه.. وهـذا مـا فعلـه عصـام خليل في هذه (النجوى) ص117).

تعـــاليْ إلـــيّ مللـــتُ البقـــاءْ

وحيـــداً كمقـــبرةٍ في الشـــتاءْ

تعـــاليْ فـــإنّ خطـــى شمعـــتي

تسـيلُ علـى شـارع الانطفـاءْ

ومـا بيننـا الأفـقُ يطويـهِ شـوقي

فينبـتُ بعـد الفضـاء الفضـاءْ

ضـنينٌ بحبـكِ رغـم احتراقـي

على عشب كفيكِ وعداً بمـاءْ

وضـاعت دروبـي إليـكِ فمـن لـي

بـــأفقٍ يـــردّ علـــيّ النـــدّاءْ

في هذا النّص الذي ضبطه الشاعر على إيقـاع البحـر المتقـارب مركـزاً علـى وجـع العزلة الجارف ولم تتمكن شمعته الصغيرة الـتي هـي رمـز السـرى لأيامـه بقـادرة علـى أن تُضيءَ لـه مداراتـه وراء الأفـق.. وفي اعترافاتـه ببخلـه الشـديد لمـن يخاطبهـا وأظنـه يعـترف بـالموانع الجديـدة وهـي ابتعـاد الجغرافيـة المكانية عنه– ولهذا علق الروح على خاصرة المكان في وله مقيم ولكن لم يمنع ذلك من معاناته في وحدته.. وكأنه ظل مقبرةٍ عصـف بهـا بـرد الشـتاء وريـاح الشـمال.. إلا أن هـذا النوع مـن التعبير في تركيبـه النسقّي هـو مـا يجعـل القـارئ يتـأثر بهـذا التجلـي المرافـق لجماليـة الصـورة.. واتـزان المعنـى.. مـن خـلال محاولتـه الظهـور بأنـه الفـارس الـذهبي الـذي فقـــد الطريـــق إلى أنثـــاه المحتملـــة.. رغـــم الإشـارات الـتي أطلقهـا البعـد بأنهـا سـوف تستجيب للنداء حتـى لا يظـل وحيـداً بعـد أن فقد الحارس منزلـه ولكـن بجـوار نبـع تسـيل في احتراق أمواهه قطرات الظّمأ على حدود قريته أو في حضن أمه..

ســلامٌ علــيّ إذا مــا نثــرْتِ

على عـري روحـي ثيـاب البهـاءْ

وحـين حزمـت خطـاي إليـك

تعثـــرّت بالشّـــهْب والأنبيـــاءْ

فسبحان وجهك يوم احتجبتِ

ويـوم سـأكشـف عنـه الغطـاءْ

باستخدام الشاعر المصدر (سبحان) وهو تكريم وتنزيه الوجه عن الغياب.. ولكن برؤية جديدة للخطاب الأنثوي ـ إذْ لم أقرأ يوماً مثل هذا الشغف الصوفي النازل من القلب ليس على الجهة اليسرى فقط من مكانه في جسد الشاعر.. وإنما الجسد كله يوم تكون قيامة ذلك الجسد مركز إشعاع للأجوبة على كل الأسئلة.. آنذاك سيلقي التحية على حياته التي كانت بمنزلة المتهم بحبه في دائرة التحقيق العفوي ولكن بدون الوقوف على ما جمعته الذاكرة منذ صرخ على سرير الولادة وحتى نهض من رماده الثاني بين يدي بنيٍّ يعشق طباع الأشجار في ريف الشاعر ومكان ولادته وأظن أن أنثاه هنا عبر هذا الخطاب هي أمّه الأولى وربما يصحبها مكان ولادته أيضاً وقد انتصر المكان المعشوق بأهله..

لم يعتمد عصام خليل في تكنيكه الفني وهو يخاصر أحزانه بعد الفقد لابنه تلك اللغة التي تشبه (النوح) عند الكثيرين.. ممن أنزلوا كل صفات الألوهة فوق أجساد الراحلين، بل كان خطابه الجنائزي. رقيقاً وكأنه يستعيد ما قاله (طاغور) ذات يوم "يا إلهي إن بيتك واسع.. وأنا بيتي صغير" كما في هذا المقطع ص75 /**ما كنت أعلم أنني؛/ سأضيف مقبرةً إلى قلبي/ وأرقد في حنان العشب/ ساقية من الألم/ مرت بصيفٍ بيادري الأقمارْ/ وارتعشت سماءُ في ظنون الماء. /فانسكبت نجوم دمي/ ورأيتهم لي ساجدين!!**

إن جذور الشعر هنا هي ما يستعرضه هذا الدفء الحزين عبر لغةٍ استولد منها عناصر مكوناته فوق شاشة البلاغة المعاصرة كما في قوله (سأضيف مقبرةً إلى قلبي/ وفي قوله أيضاً (وارتعشت سماء في ظنون الماء).

لقد جعل الماء هو الذي يظن بدل من الإنسان مستخدماً الاستعارة داخل شبكتها البلاغية الموحية بأن خيوط المطر لم تجتمع بعد في السماء لينزل المطر وهذا لم يضعف الشاعر أو يوهي من عزيمته جراء الإشارة إلى فقد من كان حلمه الأول والأخير.

بل مال إلى هذا التوصيف بخصوصية نفر معها من المحاكاة فاستطاع أن يترك أثراً في وجدان المتلقي عبر تلك العروق الدرامية كما في قوله "سأضيف مقبرةً إلى قلبي".

ولم يعش خارج استعاراته البلاغية فنياً بل كان داخلها يحركها باتجاه تخدم فيه موقفه الشعري. مكتفياً بالإصغاء والإيحاء على قراءات صادقة عند التأمل في المضمون..

كما في هذا التشبيه البليغ (وأرقد في حنان العشب) ليقهر من خلال ذلك الحنان كل العتمات التي طاردته.

وهو يعيش نوعاً من التراسل العفوي مع منبهات البياض الشعري في صيرورته التي تتطلب الحذر والانتباه..

وباعتبار النص هو هذا التواصل شبه السرّي مع المتلقي على طريقة الشاعر عصام لأنه ذكي في انتباهه لعملية الدال والمدلول.. ولرقي الخطاب في هدوء الحزن الذي يلبسه الرجال ولاسيّما الشعراء.. ص63.

وماذا سيبقى.. /إذا أشهر القلب آخرَ أفقٍ / يمرُّ كسيرَ النجوم /على شارع أنكرته المدائن؟/ ماذا سيبقى.. إذا بدّد الوهم عمر الليالي، / وغادرك الوقت/ أمنيةً جائعة/؟!

فيما تقدم من نصوص في مجموعة (البياض البعيد).

يلمس القارئ نوع التصوير المتخيل الذي طغت فيه الجملة الخبرية على ما عداها من الجمل الإنشائية لأنه كان يعرض حالته النفسية مبرّراً سلوكه الفني في اعتماد الصور المليئة بالانفعالات لأنها تحمل طاقاته العاطفية بدرجة عالية من التوهج الوجداني الذي جسد فيه تجربته الشعورية إزاء الغياب.. والذي كان الإهداء فيه تعبيراً عن الإحساس الشخصي في مواجهة الفراغ الذي تركه (أسامة) في حياته، لكنه لم يقدم رجله الأولى على حساب رجله الثانية وهو يعبر إلى وجده الحزين.. وشوقه المتجدّد بل كان حريصاً على توازن حروفه الهامسة وتكرارها إذا ما اقتضى البوح الرقيق ذلك.. كما في هذا المقطع ص33.

أنا ليس لي عيدٌ /كباقي الميّتينْ/ لي جثّةٌ تمشي على وعد الضّريحْ ولم تصلْ/ لي صرخة تتْتابها الأصواتُ أحياناً/ فيشهَقُ في مرارتها الأنينْ/

يختار عصام مفرداته على ضوء مألوفاته البلاغية في وجع النجوى، عبر ارتحال دائم منطلقاً إلى علاقات جديدة مع وجدانه في ظل الارتطام العاطفي الذي فجره عالمه المليء بالمفاجآت فتكون خواتم النصوص كمطالعها تحمل ذروة التكثيف فنيّاً.. رغم ما يحس به القارئ أنها لغة عادية.. لا يحتاج فيها كهان النقد إلى البحث عن جمانها فوق شطآن البحر الذي ما زال يؤرق أجفانه.. وقد هجره أسامة ـ إلى عالم مشبع قدّم فيه الشعر وظيفته التي لا تحتاج معها الأسئلة إلى جواب أخير...

تحت نار الشعر قرابيني

ديوان لها وعليها السلام..

لئن اختلف النقاد فيما بينهم حول فنية التقمص الشعري أو المعايشة في محاكاة الخطاب الأنثوي، وطريقة بنائية النص وصياغته لنشيدي المكان والزمان، وما تعكسه ألوان الانفعال فيه إلا أنهم اتفقوا على أمر هام هو أن الشاعر حمال أثقال من المهد إلى اللحد.. وأن لحظة الشعر، وغبطة اكتشاف القصيدة هي لحظة يطوعها الحس المتسم بحيوية التعبيرات في الفضاء الداخلي المليء بالأسرار وصولاً إلى المتعة الجمالية التي شيدتها انسيابية الشكل

والمضمون ودرجة التجلي الصاعد، الذي استولدته اللغة وعلقته على حوامل كثيرة... أهم ما فيها ضحكة القلق عبر الصور وإيقاع الصوت والإيماءات التي اختبرت في غموضها الشفاف تضاريس النص كله بهذا المعنى أكد المهتمون بقضايا الشعر من النقاد على عملية الخلق الشعري الذي لا بد له من الموهبة وثقافة تمنح الشاعر قدرة تعبيرية على إرواء عطشه.. وعلقت في ذاكرتنا أسماء لهؤلاء النقاد.. أمثال:"بشر بن المعتمر العباسي، القاضي الجرجاني، كانت وإليوت " وغيرهم.

ومع هذا الاستهلال الذي قد يزف فيه عصام خليل خبراً عن أطرافه الهامسة وهو يصغي للكائنات التي رمت بالصدى الريفي على سجادة من صنع جده.. وقد ارتدى في قيلولته حزن الحروف أحياناً ورجم العصاة في مدار قصيدته.. وفي مشهد الأحلام التي توضأت فيها تلك القصيدة فوق أرجوحة من غمامات مهاجرة يطوي عصام دموع حجارته، ويزرع البرق بناره التي أمطرت عشقاً ما زال يتنقل على جوال قلبه لتظل معشوقته السرية تقرأ في مزامير الغياب معصية من نوع آخر:

ص 12 ـ حزين ؟ ـ بلى.. ودموعي تخاطفها الملح ـ بين الجفون ـ أحس الوجود ضئيلا" ـ قليلا" ـ ولا يستحق انهمار الجنون...

لقد اخترق عصام في نصه الموقف الوسط بين النقاد ليحقق درجة عالية من الإثارة مما شكل افتتاحية تدلل على خصوبة مفرداته، واستوقفني الإهداء المثير في قوله..

إلى شوكة ضجرت تحت جلدي..

وما يحمله من عمق يعلو على المباشرة رغم الوضوح الذي يظن معه القارئ سهولته وبساطته، ودخل الشاعر في انفتاحه على مصطلح العتبات الحديثة التي لا تزال تفوح منها رائحة الصراعات على المعنى وذلك من خلال التعبير الرمزي الجانح وحركة الألوان الطالعة من مناخه النفسي بحرائق متوازنة في ملاحقة طرائده، فقاد انقلاباً عفوياً على المجازات البخيلة في عالم البلاغة المألوف على صعيد التراسل الحسي والصوري، ولم يكن بحاجة إلى جواز سفر ليعبر الممالك التي تجددت معها لغته وتعالت الرؤيا على حراس الواقعية في فلك النصوص وبأي اتجاه يريد ص 28:

.. لأني أحبك ـ أغفر لليأس ينهك روحي ـ أسامح كل البحار التي هجرتني ـ وكل الفصول التي شردتني ـ وأشعر أني اكتفيت بوجهك ـ عن كل شمس ـ ببسمة يومك عن حلم أمس.

لكأن اللغة في إيماءاتها هنا ما تزال تخوض بأطيافها الخاطفة وبتحليق ذكي رقصة تلك الثواني في مسرحية كان حدثها هذه الجدلية بين اليأس، الذي يفسح لرعشات البياض بأن تأخذ حصتها وبين ابتسامة متصوفة لتكون بديلا عن حلم آخر...

وتتجلى قدرة النص عند عصام خليل في مساحة المشروع الثقافي الذي يقف على أرضه وهو يقيم حواراته العاطفية المنكسرة حيناً والمنتصرة حيناً آخر مع المرأة باعتبارها كائناً إنسانياً عاشت أحزانها الشرقية المتعاقبة على مر العصور.. وفي هذه الثنائية التي افتتح فيها نصه واحتفظ بالحب الذي تجوهره النار حين تصل إلى درجة الرماد.. وذلك من خلال حرية شعرية أتيحت له وعلق معها تجربته على ألق المخيلة... وتحكمت بنصوصه الدلالات الثقافية المتنوعة والتي تعكس وعياً باطنياً عميقاً عبر حداثة معاصرة استثمر فيها لغته.. وعاين من خلال الصورة قواعد العلاقة الحضارية التي يجيدها الشاعر المنضبط في موروثه الأخلاقي والفكري.. واستطاع أن يوظف حركية حواسه الذهنية عبر اعتماد النتائج... وجاءت تراتبيته اللغوية ذات حساسية عالية وبوجبة من الشهوات الدسمة فكان هذا التشكيل في إطار التناغم بينه وبين نصوصه..

وقد احتكم في عتباته إلى الشفافية بإعلانه الانتساب إلى الرماد الذي هو حصيلة الزمن الفيزيائي الناجم عن تقلباته النفسية بعلاقته مع أنثاه.. ص 13:

"أنا لا أحب الموت / والموتى / ولكني أموت / وأنا أحبك / حين ينطفئ الكلام / فلا يبوح بما يكن / وأحب ما تحت الرماد / لأنه نسبي"...

إن تضاريس الجسد الشعري في هذا المقطع تحمل في معانيها ما يمكن تسميته بالمثودية.. أي ديانة القلوب.. وتتجاوز في مستواها الرمزي كافة الاختبارات التي يتعرض لها العشاق بعلاقة عاطفية ابتعد فيها أهلها عن كل الأمور الصغيرة..

وعن دمعة الأسف العنيدة أحياناً..

وبدت وسيلة الشاعر بوصفه أحد عناصر نصوصه الضاغطة على معماريته وسيلة اخترق فيها حدود الجمال المطلق بأداة شعرية قائمة على مجموعة قيم إنسانية هجر فيها الشاعر لغة الجسد المألوفة في مثل هذا الخطاب... ص 48:

أنت طعم امرأة / لا يبوح به الوهم / يرسمه الوهم / من شفيف الخيال / غير أنك تبقين رغم انهماك الكلام / بآلاء وصفك / أمنية لا تطال..

في هذا المقطع جاءت المفردة المستعارة لتدل على قراءة بصرية كان الخيال فيها سيدا".. إنه لا يريد من معشوقته سوى أن تكون مولودة الخيال الشفيف، وأمنية ترجمه بالشعر.. وتتحول في النهاية إلى وعاء لغوي في دائرة الأحلام..

وثمة شواغل ظرفية أنتج فيها عصام خليل قوانينه الريفية وصوامتها، محركاً الجمادات ومعانقاً خطوط ألوانها باثني عشر غصنا" من فرح الطفولة.. وعاش زهوة العرائش الضاحكة في قريته لاهياً بخصلات البرق الذي حمل أنغاماً محببة إليه... ص 53:

" يوم كنا صغارا على ضفة الوقت/ نلعب بالبرق/ نسرق كوم النجوم/ ويسرقنا العمر /ويحبسنا في صداه الصدى/ لفيروز تنهيدة في شفاه الصبايا"...

في هذه الأجزاء المشعة داخل النص ثمة تدرج فني لطيف تخلص فيه الشاعر من هيولاه الفردية، وأحدث تغيراً في الخطوط الهندسية لشجرة الطفولة التي سرقتها الآن المفاجآت... وقد انتصر بزوالها المؤقت شعرياً من خلال ذاكرة مضيئة تنسجم وبناء نصوصه وتحفظ مركبه الشعري من الغرق في الإخفاقات التي يقع فيها بعض شعراء جيله...

بدأ عصام خليل في مفرداته عاشقاً باستحياء لفظي من استخدام تأثيرات لا تليق بحضارة نصه، واستطاع أن يحول الأمكنة ويمنحها قدرة شعرية من خلال عفوية لغته التي تحركت في ذائقة عالية، حرصاً على مباركة تلك الأمكنة لكائناته المجازية وذلك عبر ثنائيتين متلازمتين هما ظله الشعري.. وقيمه التي تربى عليها، وقد أينعت موسيقاه باستحواذها رشاقة لأدواته من منطلق حداثتها... وترتيبها حتى لا ينفر منها قارئ عجول تحت تأثير التقليد والمحاكاة للنص التراثي المطبوع بالغيرة والعدائية لكل ما هو حديث أحياناً ص 30:

"أحبك نهراً/ وبضع سواقي/ أحبك دهراً/ وتل سنين/ أحبك حباً/ لو أن السماء استطاعته لم تكره الكافرين"...

المرأة التي أحبها عصام خليل هي التي ما تزال تجر فستانها الأبيض ليلة زفافها وقد رشقها المعجبون بحبات (الملبس) الأزرق... و بقي حبه خارج النعوت والشهوات الأخرى التي لا تليق بمقام النصوص المشبعة بجمالية عميقة، لهذا اعتمد الرموز الشفافة بدلالاتها العابقة بالصور الحية التي بحث فيها عن إنسانية المرأة دون المرور بشهوة بيضاء يسكنها جسدها ولا تفاصيل أخرى، وحين يعبر مداراته يشتغل على طريق نحات يفكر بأصابع المرأة كيف ستمر داخل منحوتاته من دون أن يزاوج بين الرؤية والرؤيا أو يستخدم في تشكيلاته المنحوتة بعض الحجر الرملي الذي يغتاب العمل الفني الجميل.. ص 24:

كأنك حين ابتعدتِ/ اقتربتِ/ تغربتُ فيك/ وفيّ اغتربتِ/ كأنا على غفلة من حريق/ خلقنا غريبين في جمرة وافترقنا/ لمستِ سحابي برعشة برق/ وحين هطلتُ حناناً/ شربتِ"...

وفي كائنات عصام الشعرية ثمة جدية وإحساس بالمسؤولية الاجتماعية ويدلف عبرها إلى منحنيات كثيرة أهمها الحزن.. وتجيء المعادلة في اللون الأخير الذي استنطقه وقد حمل يباس شجرة اللوز بهزيمة من نوع آخر بحث من خلالها عن ربيع تتجدد فيه الحياة الثانية، ص 23

"كشجرة لوز عجوز/ رمتها البساتين/ خلف السنين/ حملتُ يباسي/ وأوراق حزني/

تسولتُ فوق رصيف الفصول / ربيعاً قليلاً / لكي يحتويني"...

وتتحرك رغبة التعبير التي تقف فيها الأنثى على أطراف جسدها حين تتعب وهي تخوض في نحتها عبر مكونات فنية يخضعها الشاعر في رموزه إلى أبعاد قصية مشتهاة، وبألوان دافئة مظللة بالأضواء قابلة لسطوع الوهج الوجداني والعاطفي المنتشر في ثنايا النصوص، ولا شيء آخر ويعتمد في مسرحة أشيائه على زمن قد لا يتجاوز الثواني أحيانا" فوق خشبة المسرح وفي هذا دلالة على امتلاكه قدرة على التصوير، والغوص في تأملات بعيدة يطال من خلالها العمر القصير، ومسار الحياة في تنهيدة حارقة ما تزال إحدى علاماته في كل ما يقول...

" لأنكِ موت / أفر بروحي إليه / أحاول تأجيل عمري قليلاً / لأبكي به / لا، لأبكي عليه "

أمام هذه الإيحاءات التي أدت فيها الوظيفة الانفعالية باستخدام المفردات القليلة والتنوع البلاغي.. كالمقابلة في قوله: لأبكي به ، ولا لأبكي عليه.

والتوصيف الاستعاري من خلال تأجيل العمر، استطاع أن يوظف كل دلالاته في شعرية مضيئة ذات جمالية وسحرية أخاذة

في الجزء الثاني من ديوانه، بقي عصام خليل واحدا" من الشعراء الذين امتلكوا درجة الأستذة في النثر حتى كان الشعر (بحسب قول إليوت.. لكي تأخذ القصيدة مداها يجب أن يكون الشاعر أستاذا" في النثر).. وحقق في تلاحم مفرداته خرقا" تعبيريا" مليئاً بالدلالات والمعاني، وحرص على الانسيابية التي كانت تقود نصوصه بدرجة عالية من المتعة عند المتلقي.. يقول في الصفحة 60:

"تعلمت فيما تعلمت ـ أن القصيدة وهم كبير وأن تفاصيلها لا تنم عن الشعر إلا بمقدار ما نتوهم من روعة في خراب يتشكل وفقا" لرغبتنا أو مهارتنا في صياغة أبراجه"

لقد جعل من نصوصه مملكة خاصة به وفي التحليل الأسلوبي يمكن القول: إنه طور لغته على صعيدها التنظيمي، وكفل حريتها بما يتلاءم وسعة الدلالات التي تشكل قانونا" أبديا" في مسيرة القصيدة التي استيقظت باكرا" وظلت هكذا حتى نهاية العمر..

وفي المشهد الرابع اكتملت عنده القصيدة بانزياحات مثيرة... ولابد للقارئ من أن يسأل هل تلك المعشوقة هي التي أرادت أن تعرف ما يحمله الرقم الأربعون على الصعيد الكوني ؟؟ حتى رمى بقلبه في حضنها متوكئا" على انفعالات يسوقها عطش الشعر الدائم وقد نضجت كل المواسم.. وكان هو الرقم الأول في ترتيبات من يحب ص76

أرجوحةٌ لغماماتٍ مهاجرةٍ قلبي

وآنيةٌ للموج والملل

لا مـا تغـيرتُ مازالـت مسـافرةً

إليـك روحـي ولكـن بعدُ لم تصلِ

يـا آخـرَ امـرأةٍ تتهـلُّ بسـمتُها

كمشمشٍ غاربٍ في مشرق العسلِ

أنـا طريدُكِ أحتـاج الزمـان ولـي

فـي كلّ معصيـةٍ دهـرٌ مـن الخجل

لقد برهنت قصيدة الشاعر عصام على اندماج عناصرها في وحدة متكاملة وقدمت لنا وعياً ثقافياً وإبداعياً حقق فيه مقولة الغلبة للشعر، وكأنه مازال يصرخ تحت سطوة العاطفة المدلاة من عناوينه..

أيها السادة مازلت أحمل أمام نار الشعر كل قرابيني!...

□□

وإلى لقاء ..

ـ الثقافة العربية وتحديات المستقبل.......................... د. عبد الله الشاهر

الثقافــة العربيــة وتحـديات المستقبل

□ د. عبد الله الشاهر

شبهت الثقافة بالنسبة إلى مجتمعها كالرائحة للزهرة، وتعددت أوصاف الثقافة في باقة من التعريفات زادت على المائة والخمسين تعريفاً، تؤكد في مجملها أن الثقافة تجمع بين كونها منتجاً وإنتاجاً.

فالثقافة هي المنظار الذي يرى الفرد من خلاله ذاته ومجتمعه من خلال التراث والهوية والقيم والمعتقدات والمعارف والفنون والعادات التي يتم استهلاكها وإعادة إنتاجها، وتظل الثقافة ذلك الشائع العام الغامض في حياتنا وسلوكنا والواقع خارج حدود الوعي الفردي والجمعي على حد سواء.

والحديث عن الثقافة العربية وتحديات المستقبل حديث ذو شجون، حديث طالما أقض مضاجع المثقفين على اختلاف انتماءاتهم وتوجهاتهم، وأفرز المتفائلين والمتشائمين حول مستقبل الثقافة العربية، وكأن الحال الذي وصلت إليه الأمة العربية يستدعي البحث عن مخرج أمام هذا العجز الذي تجلّى واضحاً في جميع مجالات الحياة، وبدا أن على الثقافة العربية أن تشكل صداً أمام تحديات الواقع وأمام الغزو الخارجي، وأن تعيد تركيب ذاتها داخلياً كي تتمكن من أن تتخلص من جملة الإرهاصات والنكبات والتراجعات التي حُمِّلت على الواقع العربي.

فهل يمكن للثقافة العربية أن تقوم بمثل هذا الدور ونحن في عصر سمته الأولى السرعة بحيث تشكل حاجزاً يردع كل الاختراقات في البنى الفكرية والمادية، وتكون سنداً يوقف الانهيار ويقوم بعملية البناء من أجل خلق توجهات جديدة في الساحة الفكرية العربية؟

وهل الثقافة العربية قادرة على أن تقوم بمثل هذا الدور في الوقت الذي يطمح فيه الغرب في ظل ما يدعى بالعولمة أن يطبع العالم بطابعه الخاص، ويسعى إلى طمس الهوية، وإضاعة القومية، وتمزيق عرى البنى الفكرية.

ولذلك بداية علينا أن نعترف بأن عصراً تتهاوى به النظم والأفكار على مرأى من بدايتها، وتتقادم فيه الأشياء وهي في أوج جدتها، هو عصر مفتوح لا حدود له وعلى المرء أن يسبح فيه بكل اتجاه كي يحقق تواجداً ملحوظاً.

عصر تتآلف فيه الأشياء مع أضدادها فتصبح المعرفة قوة والقوة معرفة، فالمعلومات مال بعد أن أصبحت مورداً تنموياً يفوق في أهميته الموارد المادية، والمال أوشك أن يكون مجرد معلومات، عبارة عن نبضات وإشارات وشيفرات تتبادلها البنوك إذن فلقد أصبح العلم ثقافة المستقبل، في حين اقتربت الثقافة من أن تصبح هي علم المستقبل الشامل، ولذلك فإن تناول ثقافة العصر يحتاج إلى خلفية معرفية وتكنولوجية مغايرة تماماً لما كانت عليه الحال في الماضي، فلم يعد بالإمكان أن ندخل في عمق الثقافة في نسق واحد، لأننا نواجه اليوم عالماً زاخراً بالمتناقضات، يتوازى فيه تكتل دولة مع تفتت دويلاته، ولا يفوق نموه الاقتصادي إلا زيادة عدد فقرائه.

وبهذا المعنى أصبحت الثقافة محور عملية التنمية الاجتماعية الشاملة، في حين أصبحت التكنولوجيا محور عملية التنمية العلمية، وعليه فقد ولّت وإلى الأبد عهود البساطة والحتميات، وسلاسة المسارات الخطية، وفقدنا رفاهية اقتفاء الآثار انطلاقاً من الأسباب، وهذا حتّم علينا أن نظل في حالة توثب دائم، وتحفز أمام مجهول ولهذا فإننا نواجه أخطر ظاهرة اجتماعية في ظل تقانة هادرة، وثقافة ثائرة تمد ظلالها على مجمل النشاط الإنساني بحيث أصبحنا نرى العالم بصورة أكثر تجريداً من خلال شاشات التلفزيون والإنترنت، والراديو، ولمبات الإنذار المبكر، ولوحات التحكم الإلكتروني، بينما كنّا في الماضي نتعامل مع المحسوسات.

فيا له من تحدٍ جسيم ذلك الذي ينتظر أمتنا العربية في هذا العالم الحثيث الخطى وقد امتد نطاق التحديات ليشمل معظم جوانب حياتنا.

وهنا علينا أن نقرَّ بأننا نعيش أزمة ثقافية لا بد من تلمس الطريق للخروج منها حيث تؤكد شواهد عديدة أن أداءنا أدنى بكثير من قدراتنا، وإن ما حققناه أقل بكثير مما أنفقناه، وأننا أهدرنا من مواردنا وأفكارنا وتراثنا الكثير.

أو لم يحن الوقت بعد لنؤمن بأن نهضة الإعلام العربي ليست في إقامة القنوات الفضائية وإنما في القدرة على إنتاج رسالة إعلامية مبتكرة ونافذة.

لقد آن الأوان لنتجاوز هذه المعوقات وما من أحد يقبل أن نقف تائهين بين اللاتاريخ واللاحاضر، وما أحد يقبل كذلك أن تبقى خارطة الفكر العربي سلسلة من الجزر المنعزلة خالية من الجسور بالفجوات والمناطق المجهولة.

لقد قرئ التاريخ قراءات كثيرة وكان لكل قراءة أهدافها ومراميها ، فليكن تاريخنا حافزاً لنا لا أن يكون عبئاً علينا ، لقد أسرفنا بالغوص في الماضي وعلينا أن نعلن الحاضر استناداً إلى الماضي وأن تكون نظرتنا إلى المستقبل بركائز متينة.

وهنا يمكن القول: إننا بحاجة إلى مؤسسات ثقافية تتسم بالدينامية ، وسرعة التكيف واتخاذ القرار ، ماهرة في استخدام الوسائل الحديث ونقل الغايات إلى واقع ملموس، يمكن رصده وقياسه وتصويبه وتقويمه وتحديد عائده المباشر وغير المباشر.

نحن بحاجة إلى مؤسسات لا تحتكر الثقافة بل تشيعها وتؤازرها ، وأن نستفيد من ثقافة الغير لتجديد فكرنا الثقافي، وشحذ رسائلنا الثقافية وتقوية دروعنا ضد غزو الثقافات الوافدة ، واستحداث تنظير ثقافي جديد قادر على التعامل مع متغيرات العصر ، وابتكار مناهج جديدة في المزج بين الثقافات فكرها وإبداعها وقيمها ولغاتها ، والبحث في كيفية بعث الحياة في التراث الثقافي بحيث يساهم بالفعل في معترك الحياة المعاصرة.

❑❑